

Les
Idées artistiques
de
Chateaubriand

LES SOURCES

THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Alice POIRIER

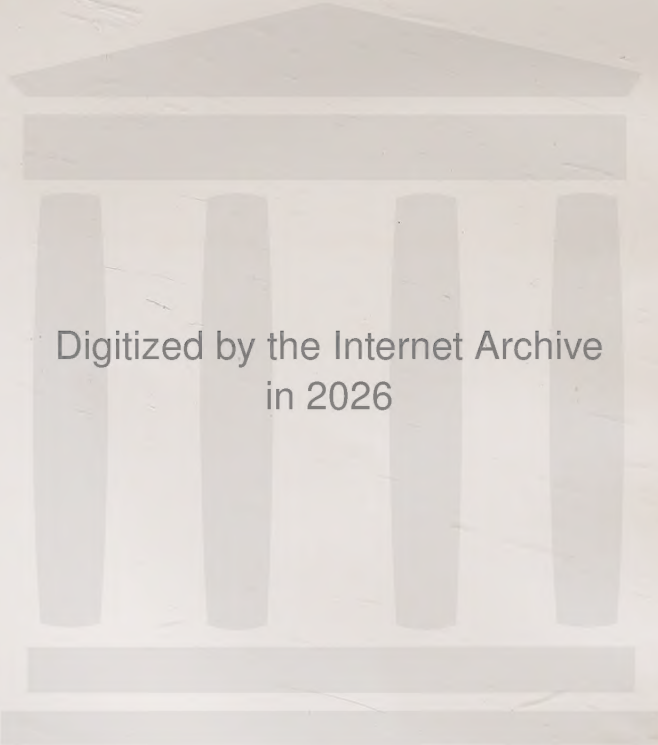
PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel, 49

1930





Digitized by the Internet Archive
in 2026

Les Idées artistiques de Chateaubriand

Les Sources

Les
Idées artistiques
de
Chateaubriand

LES SOURCES

THÈSE

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Alice POIRIER

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel, 49

—
1930

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.



BIBLIOGRAPHIE

I. — Les ouvrages de Chateaubriand

Nous nous sommes servis, presque toujours, de l'édition GARNIER Frères des *Œuvres Complètes*. (Paris, 1861 ; en 12 vol. in-8°).

Mais les ouvrages qui ont quelque rapport avec l'Art ne figurent pas tous dans les *Œuvres* :

Les *Mémoires d'Outre-Tombe* ont été publiés à part par M. Edmond BIRÉ. (Paris, 1899-1900, en 6 tomes in-18).

Quelques articles ont paru dans des Revues : Une « lettre au sujet du Louvre et des Tuileries », dans l'*Artiste* de 1831, tome I, pages 133 et 134.

Une « lettre à Madame *** pour la défense de Saint-Germain-l'Auxerrois », dans la *Revue de Paris* de juillet 1831.

Enfin, il faut mentionner la Correspondance de Chateaubriand, volumineuse :

Correspondance de 1789 à 1824, réunie par Louis THOMAS et publiée en 5 tomes. (Paris, 1912-1924, in-8°).

Correspondance de 1824 à 1826. « Lettres de Chateaubriand à la comtesse de Castellane », publiées par la comtesse Jean DE CASTELLANE. (Paris, 1927, in-8°).

Correspondance de 1824 à 1826. « Lettres de Chateaubriand à Rome ». « Les Souvenirs et Correspondance tirés des papiers de Madame Récamier ». (Paris, 1860 ; 2 tomes in-8°) (1).

Correspondance de 1830 à 1844. Edmond BIRÉ : « Les dernières années de Chateaubriand ». Paris, 1902, in-8°.

(1) Ces lettres ont été publiées dans leur intégrité par M. Emmanuel Beau de Loménie.

Cf. *Lettres de Chateaubriand à M^{me} Récamier pendant son ambassade à Rome*, Paris, Plon, 1929.

Remarque essentielle à propos de Chateaubriand, et sur laquelle nous ne saurions trop insister, ses pages ont été perpétuellement refondues, transformées. Dans le cours de cet ouvrage, nous avons eu très souvent l'occasion de comparer différentes éditions de la même page :

Ainsi la première édition du *Génie du Christianisme* (Paris, MIGNERET 1802 ; 5 vol. in-8°), diffère sensiblement de l'édition des *Œuvres Complètes*. Certains fragments antérieurs à 1802 ont été rapportés dans le tome VIII de l'édition GARNIER.

La première édition des *Martyrs* date de 1809 (Paris, LE NORMANT ; 2 volumes in-8°). Mais l'*Examen* et les *Notes des Martyrs* (beaucoup ont trait aux idées artistiques) n'ont paru pour la première fois qu'en 1810, dans la troisième édition, Paris et Lyon ; 3 vol. in-8°.

La deuxième et troisième éditions de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (Paris, LE NORMANT 1812 ; 3 vol. in-8°), diffèrent de l'édition complète où toute une Préface (*Avis sur la seconde édition*, important au point de vue des sources de Chateaubriand) a été supprimée.

De même, on lit dans le manuscrit de 1826 des *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse de Chateaubriand* (Paris, 1874 ; in-18, pages 32 et 33), des observations sur la cathédrale de Saint-Malo qui ne se retrouvent plus dans l'édition complète des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Mentionnons, enfin, les lettres de Chateaubriand à Madame Récamier pendant son ambassade à Rome en 1828 et 1829, dont le texte original : *Souvenirs et Correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, diffère sensiblement du texte transformé et retouché des *Mémoires d'Outre-Tombe*.

On comprend l'importance de tout ceci pour ce qui a trait à l'évolution des idées de Chateaubriand, étude à laquelle nous nous sommes tout particulièrement attachés.

II. — Les Sources de Chateaubriand

Mort dans le dénuement en 1848, Chateaubriand n'a pas laissé de bibliothèque.

En revanche, une vente partielle de ses livres a eu lieu le 28 avril 1817, et il a paru à ce sujet une petite plaquette intitulée : « *Notice de Bons Livres provenant de la Bibliothèque de Chateaubriand* ». On juge de l'importance de cette *Notice* (que nous croyons inédite) pour l'étude des Sources de Chateaubriand, principalement pour les sources des *Martyrs*.

Il est superflu de reprendre ici la liste complète des ouvrages de la *Notice* (elle se trouve à la *Bibliothèque Nationale*, sous la cote Inventaire Δ 13740) ; nous citerons simplement ceux d'entr'eux qui ont trait, plus particulièrement, à l'Art :

En tout premier lieu, la *Bibliothèque universelle des voyages*, par BOUCHER DE LA RICHARDERIE, Paris, 1808, 6 vol. in-8°, au n° 379 de la *Notice*. Dès 1914, le Père GARABED-DER-SAHAGIAN, dans son ouvrage sur *Chateaubriand en Orient*, supposait que la *Bibliothèque universelle des voyages* — que Chateaubriand omet soigneusement de mentionner — devait être la source principale de l'*Itinéraire* et des *Martyrs*. Voilà donc sa supposition aujourd'hui confirmée.

Parmi les ouvrages concernant l'art ou les voyages :

- N° 253 : *Letters of Milady Wortlay Montague*. (Londres 1776 ; 2 vol. in-12). (Nous nous sommes servis de l'édition de Paris, 1805 ; 2 vol. in-12).
- N° 271 : *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, par SPON et WHELER. (Lyon, 1678 ; 3 vol. in-12).
- N° 272 : *Voyage littéraire de Grèce*, par GUYS. (Paris, 1783 (1773) ; 4 vol. in-8°).
- N° 273 : *Lettres sur la Grèce*, par SAVARY. (Paris, 1792 (1788) ; in-8°).
- N° 276 : *Voyage dans l'Asie-Mineure et en Grèce*, par GHANDLER, traduction française. (Paris, 1806 ; 3 vol. in-8°).
- N° 279 : *Voyage dans l'île de Chypre, la Syrie et la Palestine*, par MARITI. Traduit de l'italien. (Paris (Neuwied) 1791 ; 2 vol. in-12).
- N° 280 : *Voyage dans l'Egypte et la Nubie*, par NORDEN. (Paris, 1795-1801 ; 6 vol. in-4°).
- N° 281 : *Nouveau Voyage dans la Haute et Basse Egypte, la Syrie, etc.*, par BROWNE. Traduit de l'anglais par CASTÉRA. (Paris, 1800 ; 2 vol. in-8°).
- N° 283 : *Voyage de Shaw en Barbarie et Levant*. Traduit de l'anglais. (La Haye, 1743 ; 2 vol. in-4°).
- N° 310 : *Pausanias*. Traduit du grec en français, par GÉDOYN. (Paris, 1797 (1794) ; 4 vol. in-8°).
- N° 311 : *Le Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, par l'abbé BARTHÉLÉMY. (Paris, 1789 ; 7 vol. in-8°). Nous nous servons de l'édition originale, Paris 1788 ; 4 vol. in-4°).

N° 339 : *Roma subterranea novissima* (BOSIO). *Opera et studio Pauli Aringhi*. (Romae, 1651 ; 2 vol. in-folio).

Il ne faudrait pas chercher dans la *Notice* la liste complète des sources de Chateaubriand. Beaucoup de livres, qu'il a su généreusement utiliser, ont dû lui être prêtés.

Parmi les ouvrages de toute première importance : (1)

* D'ANVILLE : *Dissertation sur l'étendue de l'ancienne Jérusalem*. (Paris, 1777 ; in-8°).

ARTAUD DE MONTOR : *Considérations sur l'étude de la Peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*. (Paris, 1808 ; in-8°).

— Id. : *Voyage dans les Catacombes de Rome*. (Paris, 1810 ; in-8°).

— BALTARD : *Paris et ses monuments*. (Paris, 1803 et suiv. ; 2 vol. in-folio).

* BARBIÉ DU BOCAGE : *Description topog. et hist. de la plaine d'Argos et d'une partie de l'Argolide*. (Paris, 1834 ; in-8°).

* BARTHÉLÉMY (abbé Jean-Jacques) : *Les Voyages en Italie*. (Paris, 1801 ; in-8°).

* DE BROSSES : *Le Président de Brosses en Italie, lettres familières écrites en 1739 et 1740*. Paris, 1858 ; 2 vol. in-12).

* CASSAS : *Voyage Pittoresque de la Syrie*. (Paris, 1799 et suiv. ; 3 vol. in-folio).

* CHOISEUL-GOUFFIER : *Voyage pittoresque en Grèce*. (Tome I ; Paris, 1782 ; in-folio. T. II ; Paris, 1809 ; in-folio).

* CICOGNARA (comte Leopoldo) : *Le più cospicue fabbriche di Venezia*. (Venise, 1825 ; 2 vol. in-folio).

— CLÉRISSEAU : *Les Antiquités de France*. (Paris, 1804 ; 2 vol. in-folio).

— COCHIN : *Voyage en Italie*. (Paris, 1758, 3 vol. in-8°).

(1) Nous avons marqué d'une étoile ceux que Chateaubriand cite expressément.

- CREUZÉ DE LESSER : *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802.* (Paris, 1806 ; in-8°).
- * DIDEROT : *Essai sur la Peinture*, au tome X des *Œuvres Complètes.* (Paris, Garnier, 1876 ; in-8°).
- * DUCLOS (Charles) : *Voyage en Italie.* (Paris, 1791 ; in-8°).
- * DUPATY : *Lettres sur l'Italie en 1785.* (Paris, 1788 ; in-8°).
- FÉLIBIEN DES AVAUX : *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique.* (Paris, 1699 ; in-12).
- * FÉLIBIEN : *Histoire de la ville de Paris.* (Paris, 1725 ; 5 vol. in-folio).
- * FORBIN (Comte de) : *Voyage dans le Levant.* (Paris, 1819 ; in-folio).
- D'HANCARVILLE : *Antiquités étrusques, grecques et romaines.* (Paris, 1785 à 1788 ; 5 vol. in-4°).
- * DES HAYES (baron Louis de Cournemin) : *Voyage du Levant fait par le commandement du roi en 1621.* (Paris, 1632 ; in-4°).
- DE LABORDE (comte Alexandre) : *Description des nouveaux Jardins de France et de ses anciens châteaux.* (Paris, 1808-1815 ; in-folio).
- Id. : *Les monuments historiques de la France.* (Paris, 1816 ; 2 vol. in-folio).
- * Id. : *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne.* (Paris, 1806-1820 ; 4 vol. in-folio).
- * LALANDE : *Voyage d'un Français en Italie en 1765 et 1766.* (Paris, 1769 ; 8 vol. in-12).
- LENOIR (Alexandre) : *Considérations générales sur les sciences et sur les arts.* (Paris, 1816 ; in-8°).
- Id. : *De l'introduction en France de l'architecture arabe appelée improprement gothique dans le Moniteur du 3 février 1809.*
- Id. : *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français.* (Paris, 1797 à 1810 ; 7 vol. in-8°).

- Id. : *Mémoires de l'Académie celtique*. (T. III, 1809. T. VI, 1812).
- Id. : *Le Musée des monuments français*. (Paris, 1800 à 1821 ; 8 vol. in-8).
- Id. : *Recueil de gravures pour servir à l'histoire des arts en France, prouvée par les monuments*. (Paris, 1821 ; in-folio).
- * LE ROY (Julien-David) : *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*. (Paris, 1770 [la 1^{re} édition est de 1758] ; 1 vol. in-folio).
- MAURICE (Thomas) : *Indian Antiquities*. (Londres, 1791-1797 ; 7 vol. in-8°).
- * MAZOIS : *Ruines de Pompéï*. (Paris, 1824 [la première édition est de 1812] ; 2 vol. in-folio).
- MILLIN : *Voyage dans les départements du Midi de la France*. (Paris, 1807-1811 ; 5 vol. in-8).
- PIGANOL DE LA FORCE : *Description de Paris*. (Paris, 1742 ; 8 vol. in-12).
- PIRANESI (Giambattista) : *Le Antichità romane, opere di...* (1756 ; 26 tomes in-folio. T. VI : *Raccolta de Tempi antichi*. T. XVI et XVII : *Les Vedute di Roma*).
- *Le Pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, (Naples, 1757 et suivantes ; en 4 tomes in-folio).
- * PLINE L'ANCIEN : *Histoire Naturelle* (chapitre Couleurs).
- * POCOCKE : *Voyage en Orient, dans l'Egypte, la Palestine, la Grèce*. (Paris, 1772 ; 6 vol. in-12).
- * POUQUEVILLE : *Voyage en Morée, à Constantinople, en Albanie pendant les années 1798-1801*. (Paris, 1805 ; 3 vol. in-8°).
- QUATREMÈRE DE QUINCY : *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*. (Paris, 1815 ; in-8°). Une première édition des *Considérations* sous le titre de *Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie* a paru à Paris en 1796 ; in-8°.

- Id. : *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût.* (Paris, 1803 ; in-4°).
- Id. : *Dictionnaire d'Architecture.* (Paris, 1788-1825 ; 3 vol. in-4°).
- * Id. : *Le Jupiter-Olympien.* (Paris, 1814 ; in-folio).
- Id. : *Mémoire sur la manière dont étaient éclairés les temples des Grecs et des Romains, lu le 8 nov. 1805. Dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.* (T. III, 2^e partie. Paris, 1818 ; in-4°).
- QUINET : *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité.* (Paris, 1830 ; in-8°).
- SAINT-NON (abbé de) : *Voyage pittoresque de Naples et de Sicile.* (De 1781 à 1786 ; 5 vol. in-folio).
- * SAVARY : *Lettres sur l'Egypte.* (Paris, 1785 ; in-8°).
- * SCROFANI : *Voyage en Grèce.* (Paris et Strasbourg, 1801 ; 3 vol. in-8°).
- SÉROUX D'AGINCOURT : *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e.* (Paris, 1823 ; 6 vol. in-folio).
- * James STUART et Nicholas REWETT : *The Antiquities of Athens measured and delineated.* (Londres, 1762-1796 ; 4 vol. in-folio).
- TISCHBEIN : *Collection of engravings from the ancient vases.* (Naples, 1791-1795 ; 2 vol. gr. in-folio).
- * TOURNON (comte de) : *Etudes statistiques sur Rome.* (Paris, 1831 ; 2 t. in-8°).
- * VALÉRY : *Voyages hist. et litt. en Italie pendant les années 1826-1828.* (Paris, 1831 ; 5 vol. in-8°).
- * VOLNEY : *Les Ruines ou méditations sur les révolutions des empires.* (Genève, 1791 ; in-8°).
- * Id. : *Voyage en Syrie et en Egypte.* (Paris, 1787 ; 2 vol. in-8°).
- WOOD et DAWKINS : *Les Ruines de Palmyre.* (Edit. de Londres, 1753 ; in-4°. Edit. de Paris, 1829 ; in-4°).
- *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France,* par Charles NODIER, J. TAYLOR, etc. (Paris, 1820 et suivantes ; in-folio).

III. — Les Ouvrages sur Chateaubriand

Il est superflu d'apporter une Bibliographie complète de tous les ouvrages qui ont paru sur Chateaubriand ou sur son époque, ouvrages innombrables dont nous avons utilisé parfois seulement quelques lignes. On les trouvera cités dans les références de chaque chapitre. Nous mentionnerons simplement :

- ARTAUD DE MONTOR : *Histoire du Pape Pie VII.* (Paris, 1836 ; 2 vol. in-8. [Le tome I^{er} concernant le séjour de Chateaubriand à Rome].
- AVRAMIOTTI : *Alcuni Cenni Critici sul viaggio in Grecia di... Chateaubriand.* (Padoue, 1816 ; in-8°). Biblioth. de l'Institut, S. 208 A* [concernant le séjour de Chateaubriand en Grèce].
- BERTRAND (Louis) : *La fin du classicisme et le retour à l'antique.* (Paris, 1897 ; in-16).
- CANAT (René) : *La Renaissance de la Grèce antique (1820-1850).* (Paris, 1911 ; in-8°).
- COURAJOD (Louis) : *Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français.* (Paris, 1878-1887 ; 3 vol. in-8°).
- DURRY (Marie-Jeanne) : *L'ambassade romaine de Chateaubriand.* (Paris, 1927 ; in-4°).
- GARABED-DER-SAHAGIAN : *Chateaubriand en Orient.* (Venise, 1914 ; in-8°).
- GIRAUD (Victor) : *Le Christianisme de Chateaubriand.* (Paris, 1925-1928 ; 2 t. in-8°) [sur les rapports de l'art et du catholicisme].
- D'HAUSSONVILLE (comte) : *Chateaubriand, ambassadeur à Rome.* (*Revue des Deux-Mondes*, juin 1885).
- HAZARD (Paul) et Marie-Jeanne DURRY : *Les aventures du Dernier Abencérage.* (Paris, 1926 ; in-8°).
- HOGU (Louis) : *Revue d'Histoire littéraire de la France.* (T. XIX, 1912) [sur les rapports entre Chateaubriand et Fauvel]. M. Hogu avait l'intention d'écrire un ouvrage sur l'esthétique de Chateaubriand quand la mort l'enleva prématurément.

- JULIEN (domestique de Chateaubriand) : *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. (Paris, 1904 ; in-8°).
 - LANSON (René) : *Le goût du Moyen-Age en France au XVIII^e siècle*. (Paris et Bruxelles, 1926 ; in-12).
 - LOVINESCO (Eugène) : *Les voyageurs français en Grèce au XIX^e s.* (Paris, 1909 ; in-8°).
 - MALAKIS (Emile) : *French travellers in Greece*. (Philadelphia, 1925 ; in-8°).
 - MARCELLUS (comte de) : *Chateaubriand et son temps*. (Paris, 1859 ; in-8°).
 - MULLER (Fritz) : *Die Landschaftsbilderungen in der erzählenden Dichtungen Chateaubriands*. (Kiel, 1905 ; in-8°).
 - NAPIONE (Teresio) : *Studi sulla fortuna di Chateaubriand nella letteratura e nell'arte italiana*. (Torino, 1928 ; in-4°).
 - POIRIER (Alice) : « Une lettre inédite de Choiseul-Gouffier à Fauvel au sujet de Chateaubriand. »
 - *Id.* : « Quelques lettres mal éditées de Boissonade à Beuchot au sujet de Chateaubriand. »
- (Revue de Littérature comparée, avril 1927, octobre 1928.)

IV. — Diverses sources manuscrites à la Bibliothèque Nationale

- *Voyage du chevalier de.... en Italie*, 1738. (Manuscrits français ; ancien fonds, n° 14662).
- *Papiers de Fauvel*. (Mss. fr. ; ancien fonds, n°s 22870 à 22877).
- *Lettres manuscrites de Boissonade à Beuchot*. (Mss. fr. : nouv. acq., n° 1808).
- Abbé FOURMONT : *Voyage fait en Grèce par les ordres du Roy*. (Mss. fr. ; nouv. acq., n° 1892).
- *Une lettre de Fauvel à Choiseul-Gouffier au sujet de Chateaubriand*. (Nous la croyons inédite et nous l'avons transcrite à l'Appendice). (Mss. fr. nouv. acq., n° 7558, f°s 39 et 40.)

A MON MAÎTRE

RENÉ SCHNEIDER

En souvenir et reconnaissance des années 1921-1930

PRÉFACE

Chateaubriand voulait être « né artiste » (1) ; les arts, dit-il, le « transportaient » (2) ; il a « passionnément » (3) aimé la musique et l'architecture. Les sculpteurs les plus célèbres, — Canova, David d'Angers, Thorwaldsen, — les peintres les plus en vue comptaient parmi ses amis.

Comme Renan plus tard, il comprenait qu'on pût aimer à la fois le Moyen-Age et l'Antiquité. Il adorait la cathédrale gothique, qui cristallisait à ses yeux les rêveries et la mélancolie des années de jeunesse ; il aimait d'un égal amour la beauté grecque, si reposante, si harmonieuse, et qui devint l'idéal de son âge mûr. Une chose était belle par rapport au milieu où elle se trouvait. L'art grec en Grèce, sous le ciel éclatant, parmi les rochers et les oliviers ; la cathédrale gothique « toute noire de siècles » (4), cachée parmi les bois de chênes, sous le ciel gris de nos pays du nord.

Une chose était belle aussi dans la mesure où Chateaubriand était ému. Il refusait de voir la beauté là où elle était en désaccord avec sa sensibilité. Il devait y avoir « conformité secrète » (5) entre son état d'âme et le monument. « Je n'ai devant les yeux, écrivait-il, des sites de la

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe* t. V, p. 35.

(2) id. t. I, p. 114.

(3) id. id.

(4) *Génie du Christianisme*, t. II de l'édition Garnier, p. 293.

(5) id. p. 360.

» Syrie, de l'Egypte et de la terre punique, que les endroits
» en rapport avec ma nature solitaire ; ils me plaisaient
» indépendamment de l'antiquité, de l'art et de l'his-
» toire. » (1).

Toutefois — et c'est ici que nous arrivons au véritable objet de ce livre — il ne se contente pas de voir dans l'œuvre d'art ses convenances poétiques et sentimentales. L'œuvre d'art qui est pour lui, avant tout, une occasion de thèmes lyriques, est aussi autre chose. Il est artiste, il a le *sens* de la beauté. Et ceci est important. Il a vu le Parthénon en artiste, situé sur l'Acropole comme sur un « piédestal » (2). Il a vu, en artiste, la « justesse, l'harmonie, la « simplicité des proportions » (3). « Voyez comme tout est « calculé au Parthénon. L'ordre est dorique et le peu de « hauteur de la colonne dans cet ordre vous donne à l'ins- « tant l'idée de la durée et de la solidité, mais cette colonne « qui de plus est sans base, deviendrait trop lourde. Ictinus « a recours à son art : il fait la colonne cannelée et l'élève « sur des degrés ; par ce moyen, il introduit presque la « légèreté du corinthien dans la gravité dorique » (4).

Tout ceci n'est pas seulement d'un écrivain, c'est d'un homme dont *l'œil* a appris à discerner la *beauté* d'un monument. D'accord avec Volney, avec Bernardin de Saint-Pierre dès qu'il s'agit de placer l'œuvre d'art dans son milieu, par rapport aux souvenirs qu'elle évoque, ici il les dépasse. Il va plus loin qu'eux. Ce sont là des idées, des jugements, des visions, dont la valeur purement artistique doit nous arrêter.

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 543.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V de l'édition Garnier, p. 187.

(3) id. p. 188.

(4) id. p. 189.

Avant d'aborder l'étude d'un écrivain, avant de discuter ses idées, il convient de poser tout d'abord quelques questions : Était-il sincère ? Avait-il intérêt à ne pas l'être ? Quels sont parmi ses ouvrages ceux où nous aurons le plus de chances de trouver sa véritable pensée ? Prenons le *Génie du Christianisme* : il est évident que l'on soutient une thèse, que l'on se propose de *prouver* quelque chose.

Demandons-nous alors si l'intention de l'écrivain n'a pas eu pour conséquence de forcer ou même de fausser ses idées.

Que le *Génie du Christianisme* soit une thèse, Chateaubriand est le premier à en convenir : « Puisqu'on a dit et » écrit de toutes parts que le christianisme est *barbare, ridicule, ennemi des arts et du génie*, il est essentiel de prouver » qu'il n'est ni barbare, ni ridicule, ni ennemi des arts et » du génie... » (1). Donc ouvrage de lutte, ouvrage de controverse où l'on forcera un peu les choses en faveur de l'art chrétien, de la littérature chrétienne. Défendre l'art chrétien, le trouver égal en beauté, peut-être supérieur à l'art grec et romain n'était-ce pas là défendre la thèse ? Nous sommes en présence d'un Chateaubriand tout classique d'éducation et d'idées, beaucoup plus classique même qu'il ne le sera plus tard, et qui s'efforce de prouver que le christianisme peut produire une littérature et un art supérieurs à ceux de l'antiquité. Ouvrage étrange où il ne paraît pas convaincu de ce qu'il veut prouver, où on le voit même très souvent persuadé du contraire. Sa sympathie pour les anciens et le peu de cas qu'il fait des modernes éclatent à chaque ligne. C'est Homère et Virgile qu'il place au-dessus du Tasse : « Le Tasse est presque toujours faux » quand il fait parler le cœur ; et comme les traits de » l'âme sont les véritables beautés, il demeure nécessai-

(1) *Défense du Génie du Christianisme*, t. II, p. 703.

» rement au-dessous de Virgile » (1). C'est Virgile encore qu'il préfère à Racine. Avec quelle tendresse ne parle-t-il pas du poète « ami du solitaire » (2) et « compagnon des heures secrètes de la vie » (3). Et comme le génie de Racine lui paraît peu de chose auprès de cette « mélodie des soupirs » (4) qui s'exhale des vers de Virgile !

Pour en revenir à l'art, il n'est pas sûr du tout qu'il ait eu la moindre sympathie pour la sculpture moderne ; le réalisme, souvent si chrétien d'intention, lui fait horreur, mais il n'en croit pas moins obligé de parler avec enthousiasme des Coysevox, des Coustou, des Bouchardon, simplement parce qu'ils ont traité le « genre pieux » (5). (Dès qu'il ne s'agit plus de thèse, il est d'ailleurs le premier à avouer, comme nous le verrons plus tard, que seule la sculpture de l'antiquité atteint la perfection.) (6). Cette obsession continuelle, prouver la supériorité de l'inspiration chrétienne, le mène parfois à d'étranges subtilités d'interprétation. Ainsi la comparaison, si connue, entre l'hôtel des Invalides et l'Ecole militaire (7).

Hantise de la thèse également de trouver les peintres modernes supérieurs à ceux de l'antiquité parce qu'il sont chrétiens et parce que « la mythologie dérobait aux peintres » le vrai paysage, comme elle cachait aux poètes la vraie « nature » (8).

De toutes ces idées, développées à loisir dans le *Génie du Christianisme*, nous ne trouvons plus trace dans le

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 147.

(2) id. p. 187.

(3) id. id.

(4) id. p. 186.

(5) id. p. 289.

(6) *Voyage en Italie*, t. VI, pp. 296 et 297.

(7) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 290.

(8) id. notes et éclaircissements, p. 592.

Voyage en Italie, ni dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ni dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*.

Chateaubriand prend d'ailleurs soin de nous avertir lui-même qu'il ne faut pas attacher trop d'importance à certaines idées du *Génie du Christianisme* : « Ce que j'ai dit » des arts dans le *Génie du Christianisme* est étriqué et » souvent faux. A cette époque, je n'avais vu ni l'Italie, ni » la Grèce, ni l'Egypte » (1).



La question si importante des sources sera étudiée en détail dans les chapitres consacrés à l'art gothique, à l'art antique, et à l'art moderne. Il nous suffira maintenant de développer quelques réflexions générales sur Chateaubriand érudit.

« Malgré la nature de son esprit rêveur et mobile », nous confie le comte de Marcellus qui fut pendant longtemps son secrétaire, « il était grand partisan, et partisan pratique, de l'érudition » (2). Et Chateaubriand lui-même n'a pas attendu le livre de Marcellus pour attirer l'attention des lecteurs sur son érudition. Pour le voyage en Terre-Sainte, il nous apprend qu'il a eu « la patience de lire à peu près deux » cents relations modernes de la Terre-Sainte, les compila- » tions rabbiniques et les passages des anciens sur la » Judée (3). Pour *les Martyrs*, il entasse avec hâte lectures sur lectures ; aucun ouvrage aride, aucune compilation savante ne le rebute ; le vieux français, le latin, le grec, voire même l'hébreu, il a tout lu, tout analysé, tout discuté. Il a lu Quinte-Curce, Strabon, Diodore, Sidoine-Apolli-

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, note à la page 297.

(2) Comte de Marcellus : *Chateaubriand et son temps*, p. 466.

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 277.

naire, Cicéron, Suétone, Tacite, Florus, Jules César, Pline, Pausanias, Procope, Grégoire de Tours, Joinville, Froissart, Eusèbe, Lactance, tous les pères et cent autres (1).

A-t-il à esquisser un tableau poétique de la Bretagne des Druides, nous le verrons mettre à contribution le dictionnaire français-celtique du Père Rostrenen, les Antiquités de Kessler, sans parler de César, de Diodore, de Strabon. Veut-il parler d'un de ces temples grecs qui se dressent sur la montagne, face à la mer, ou de ce « mont Ithome, qui s'élève isolé, comme un vase d'azur » (2), il faut que Spon, Wheler, Pococke, Le Roy, Choiseul-Gouffier se portent garants. Il n'osera pas parler des Pyramides sans invoquer Hérodote, Volney, Denon, et ainsi de suite : « Les dépouille- » ments que j'ai faits de divers auteurs sont si considérables » que pour les seuls livres des Francs et des Gaulois, j'ai » rassemblé les matériaux de deux gros volumes » (3). On le croit sans peine, mais on ne peut s'empêcher de croire aussi autre chose : il y a dans cette rage d'érudition comme une sorte de bravade, comme un secret dépit envers ceux qui le traitaient de rêveur et d'imaginatif. Après le succès du *Génie du Christianisme*, son ambition est de prouver au monde qu'il n'est pas seulement doué d'imagination, mais qu'il peut aussi, si bon lui semble, faire figure de savant. Une vanité immense grossit démesurément ce besoin, qui est en tout homme de génie, de se renouveler.

Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, si enjoué par ailleurs, si vivant, la description d'après les sources savantes devient une véritable obsession ; veut-on parler des dimensions d'un monument, on ne fait grâce au lecteur ni d'un

(1) *Les Martyrs*, t. IV, préface de la 1^{re} et de la 2^e édition.

(2) id. p. 17.

(3) id. p. 8.

pouce ni d'une ligne (1). Heureux encore si l'on a vu le monument ; mais si, par malheur, on ne l'a pas vu, ne vous flattez pas de l'espoir qu'on ne vous en parlera pas : on vous le décrira quand même, on vous le décrira doublement. Exemple cette statue d'Eleusis, disparue depuis longtemps, mais à laquelle on consacre d'interminables controverses (2). Exemple ces fameuses colonnes de Corinthe que l'on n'a pas eu le temps d'admirer, mais qui permettent les digressions sur Spon, sur Chandler et sur Le Roy. Ces colonnes seraient-elles le Sisypheus de Strabon ? Qu'en dites-vous ? (3).

Mais il arrive à Chateaubriand d'oublier ses prétentions ; il ne s'agit plus alors de décontenancer le lecteur par un déluge de science, mais d'utiliser l'érudition pour créer de la poésie. Les souvenirs choisis avec soin, groupés, opposés les uns aux autres, donneront alors à la vision toute sa splendeur. Vision de la double Rome, dont l'une la Rome antique « s'enfonce de plus en plus dans ses tombeaux » et dont l'autre, la Rome chrétienne, « redescend peu à peu dans les catacombes d'où elle est sortie » (4).

Vision des chevaliers romains et des guerriers barbares dans les *Martyrs* : « A l'aile opposée de l'armée se tenait » immobile la troupe superbe des chevaliers romains : leur » casque était d'argent, surmonté d'une louve de vermeil ; » leur cuirasse étincelait d'or, et un large baudrier d'azur » suspendait à leur flanc une lourde épée ibérienne. Sous » leurs selles ornées d'ivoire s'étendait une housse de pourpre, et leurs mains, couvertes de gantelets, tenaient les

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, pp. 188 et 283.

(2) id. pp. 174 et 175.

(3) id. p. 166.

(4) *Voyage en Italie*, t. VI., p. 293.

« rênes de soie qui leur servaient à guider les hautes cavales
» plus noires que la nuit » (1).

Ici l'érudition devient créatrice d'images, évocatrice ; c'est le poète qui groupe les souvenirs, qui les transforme, qui fait jaillir les contrastes, étinceler les couleurs.

C'est que Chateaubriand est artiste avant tout et que, heureusement pour nous, il ne l'oublie jamais complètement. En vain entassera-t-il lectures sur lectures dans l'espoir de confondre à jamais ses adversaires et d'étonner jusqu'à ses admirateurs ; dans l'intimité, il avouera à sa femme qu'il a horreur de ces « nids à rats qu'on appelle biblio-
» thèques » (2). En vain Avramiotti à Argos voudra-t-il lui faire un cours d'archéologie ; riche en pédanteries et en minuties ; il répondra en entonnant des vers d'Homère et en déclarant que la nature ne l'a pas fait pour ces « études serviles » (3).

Les « études serviles ». Au fond il se moque de la science, de la vérité scientifique. Plus même, il l'a en horreur. Il est artiste. Il forcera la beauté à être vérité. Une fontaine inconnue rencontrée près de Mégare, il la baptisera d'emblée « fontaine des Nymphes Sithnides » (4). Le puits près duquel il se reposera entre Mégare et Eleusis sera, de toute nécessité, le Puits-Fleuri de Cérès (5). Le bassin anonyme à Jérusalem ? Mais, parbleu, c'est la *Piscine Probatique* ! (6).

Ses erreurs, ses négligences sont innombrables. A Corinthe, il décrète froidement que les monuments de l'antiquité « n'existent plus » (7) ; il ne voit pas les onze colonnes

(1) *Les Martyrs*, t. IV, p. 90.

(2) Lettre de M^{me} de Chateaubriand à l'abbé Bonnevie du 10 juillet 1839.

(3) *Alcuni Cenni Critici*, pp. 58 et 59.

(4) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 170

(5) id. p. 173.

(6) id. pp. 348 et 349.

(7) id. p. 166.

qui sont à portée de ses yeux, dans l'enceinte même du *kan* où il se trouve. A deux pas de Mégalopolis, de Mantinée, de Némée, de Cléone, ce dénicheur de cités enfouies, cet épigraphiste, ce savant, juge parfaitement inutile d'aller voir les ruines (1).

Etudier la pensée d'un écrivain, c'est en partie rechercher les sources livresques (2). Le pauvre Chateaubriand a beaucoup pâti de ce procédé ; on l'a accusé à l'envi de vol et de plagiat. Il a évidemment beaucoup pillé. Il eût pu encore piller davantage, du moins c'est lui qui l'affirme.

« J'aurais pu piller les Mémoires de l'abbé Guénée, sans en rien dire », dit-il dans une note de l'*Itinéraire* (3), « à l'exemple de tant d'auteurs, qui se donnent l'air d'avoir puisé dans les sources, quand ils n'ont fait que dépouiller des savants dont ils taisent le nom. Ces fraudes sont très faciles aujourd'hui ; car dans ce siècle de lumières, l'ignorance est grande ». Voilà un Chateaubriand innocent bien au courant des procédés malhonnêtes.

Dans le cours de ce travail, nous aurons nous aussi l'occasion de toucher du doigt quelques-uns de ces larcins. Mais il ne faut pas oublier ceci : il y a quelque chose de plus important encore que les sources livresques ; ce sont les sources que l'on pourrait appeler « vivantes ».

Nous savons tous par expérience que les maîtres que nous avons aimés, les camarades qui ont été nos amis, ont eu beaucoup plus d'influence sur notre formation intellectuelle que tous les ouvrages consultés et discutés. Il y a dans la parole humaine une sorte de magnétisme qui tend à

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 135.

(2) Voir *Bibliographie*, p. IX et suivantes.

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, pp. 341 et 342.

l'extrême tous les ressorts de l'attention et de l'intelligence et pour peu que celui qui nous parle se montre bienveillant à notre égard, et sache au besoin nous flatter agréablement, nous voici immédiatement enclins à donner à ses idées une portée et un relief extraordinaires.

Chateaubriand, comme tous les solitaires, adorait l'amitié, il trouvait l'amitié « le plus grand sentiment de la vie » (1) ; il était donc plus qu'un autre sensible à cette douce insinuation. Cet orgueilleux, chose curieuse, avait la docilité d'un collégien ; il obéit aux conseils de ses amis, il obéit surtout au meilleur d'entre eux, à Fontanes (2).

On n'insistera jamais assez sur l'influence regrettable que le déplorable poète de la *Grèce Sauvée* a pu avoir sur Chateaubriand. Tout ce que le classicisme de Chateaubriand a gardé de guindé, de raide et de factice, il le doit en partie à Fontanes, qui ne comprenait, d'après l'aveu même de Chateaubriand, « le sentiment tragique qu'ennobli par » l'admiration et changé, au moyen de l'art, en une *pitié* « charmante » (3). Fontanes a perpétuellement essayé d'enfermer la spontanéité et le lyrisme de Chateaubriand dans les moules rigides d'un classicisme attardé et il y a souvent réussi. Aussi méfions-nous en voyant Chateaubriand écrire, dans l'*Examen des Martyrs*, que « aucune opinion » comparée à celle de Fontanes, « sur tous les points et sous tous les rapports ne leur est plus complètement favorable » (4). Nous pouvons conclure que toutes les parties mortes des *Martyrs* sont un peu l'ouvrage de Fontanes.

Il a eu d'autres amis : Bernardin de Saint-Pierre avec qui il se lie d'amitié à l'époque de son retour d'Amérique, et

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 413.

(2) *Les Martyrs, Examen*, t. IV, pp. 595 et 596.

(3) *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 260.

(4) *Les Martyrs, Examen*, t. IV, p. 596.

dont il lit avec avidité les *Etudes de la Nature*, Joubert le délicat, Chênedollé, le comte de Laborde, plus tard Quinet, Ampère, et tant d'autres que nous retrouverons dans le cours de ce travail. Mais il ne faut pas compter seulement avec l'influence des amis de toute la vie ; nous verrons que la rencontre de Fauvel et de Chateaubriand sur les ruines d'Athènes, bien qu'elle n'ait duré que quatre jours, a été pour Chateaubriand le point de départ d'un courant d'idées nouvelles.



Nous avons longtemps cherché un plan satisfaisant ; en fin de compte, nous avons préféré suivre le plan biographique qui a du moins l'avantage d'être vivant.

Nous commencerons donc par étudier l'art gothique parce que c'est avec l'art gothique que Chateaubriand se trouva tout d'abord en contact. Avant de voyager à Rome, en Egypte, en Grèce, il avait rêvé dans les vieilles églises moussues de sa Bretagne.

Là, à Saint-Malo, à Combourg, à Dol, une beauté s'était révélée à lui, beauté des siècles écoulés qui ont creusé leur empreinte sur le granit des vieux murs, beauté des souvenirs, beauté de la nostalgie chrétienne, beauté aussi des rêves de l'adolescent qui mêle perpétuellement à ses aspirations les plus pures la vision d'une Sylphide, fleur d'amour et de désir.

Nous aborderons ensuite, suivant ses propres étapes, l'antiquité romaine, et nous verrons que Chateaubriand a apporté à Rome sa sensibilité bretonne et romantique. Quelques années plus tard, il fait le voyage de Grèce ; c'est une autre phase et une phase décisive dans son évolution : la beauté grecque lui est révélée dans toute son harmonieuse limpi-

dité. Chateaubriand à Athènes se souvient qu'il est un classique, il s'en souvient avec une sorte d'enivrement joyeux, une sorte de triomphe, et pour que la fête soit complète, il pare les ruines de l'antiquité de tous les charmes dérobés aux monuments gothiques. Chose remarquable et sur laquelle il nous faudra insister, Chateaubriand voit l'antique à la façon romantique ; il est donc à la source d'une conception nouvelle de l'antiquité comme il avait été à la source du romantisme. Nous terminerons en consacrant quelques chapitres à l'art moderne.

Il y a toutefois des remarques générales sur la double tendance classique et romantique et sur les rapports du sentiment esthétique et du sentiment religieux, qui n'entreraient pas dans la division de ce plan. Il nous faudra donc, avant d'aborder l'art gothique, consacrer un chapitre préliminaire aux considérations générales de Chateaubriand sur les Arts.

Désir d'artiste, ou scrupule d'historien, nous avons vu nous-même une grande partie des monuments dont parle Chateaubriand. Nous avons suivi ses traces à Saint-Malo, à Combourg, à Dol. Nous sommes entrée dans les églises où il avait prié, nous avons regardé les châteaux gothiques, la mer et les paysages qu'il avait visités. Nous avons cherché des souvenirs à sa maison de campagne de la Vallée-au-Loup, à Aulnay, où nous avons été accueillie par le propriétaire actuel, M. le docteur Le Savoureux. Cet aimable médecin trouve une joie d'artiste et d'érudit à reconstituer chez lui l'atmosphère même dans laquelle vivait Chateaubriand ; aussi rien n'approche du charme et de l'isolement de cette retraite boisée, située si près de Paris et qui semble vivre d'une vie lointaine, comme repliée dans le souvenir.

Nous connaissons tous les monuments de France qu'il connaissait, châteaux de l'Ile de France et de la Loire, la

Chartreuse de Grenoble, les monuments de Nîmes. Nous sommes allée exprès pour lui à Londres; nous avons retrouvé son ombre devant les tombeaux de Westminster, dans le parc de Kensington, parmi les souvenirs du quartier de Holborn. Nous avons vu au British Museum les marbres qu'il avait vus, sculptures des frontons du Parthénon, marbres de Phigalie. Nous l'avons suivi en Allemagne, à Cologne, à Heidelberg, à Ulm; en Italie, à Venise, à Padoue et à Rome; en Espagne, à Burgos et à Grenade, jusqu'à Carthage.

En ce qui concerne les sources, nous aurions voulu nous référer, autant que possible, aux témoignages contemporains. Artaud de Montor, dans son ouvrage sur Pie VII, raconte la réception qu'il fit à Chateaubriand à Rome en 1803. Sachant par le Quérard qu'il existait des *Mémoires* inédits d'Artaud de Montor, nous avons tout fait pour les retrouver. Nous avons recherché les descendants de la famille Artaud; nous nous sommes adressée — toujours sans succès — aux Archives, au ministère des Affaires Etrangères.

Un autre témoin contemporain nous a laissé ses souvenirs : c'est le Grec Avramiotti, qui reçut Chateaubriand à Argos en 1806. Il a publié ses impressions à Padoue en 1816; nous avons eu la bonne fortune de retrouver à la Bibliothèque de l'Institut l'unique exemplaire de ce petit livre que nous possédions en France et nous avons jugé utile d'en donner la traduction (1). Nous avons vu les lettres de Fauvel sur le séjour de Chateaubriand à Athènes en 1806, feuilleté les manuscrits de Fauvel à la Bibliothèque nationale. Enfin, nous avons retrouvé le catalogue de la Bibliothèque de Chateaubriand en 1817 (2).

(1) Voir *Les notes critiques d'Avramiotti sur le voyage en Grèce de Chateaubriand*, Paris 1929, in-8°.

(2) Pour tous ces détails, voir la *Bibliographie*, pp. IX, XIV et XV.

Tout ceci montre bien que le sujet de ce livre nous est apparu, avant tout, comme une enquête sur les sources. Il s'agissait, tout d'abord, de connaître l'*origine* des idées de Chateaubriand sur l'Art. De savoir apprécier ensuite la *valeur* exacte de ces idées. Chateaubriand n'est-il qu'un reflet de son temps ? Ou bien se montre-t-il, sous certains aspects, un initiateur, un précurseur ? C'était là le véritable objet de ce livre.

Il ne suffisait pas de comparer Chateaubriand aux autres. Nous l'avons perpétuellement confronté avec lui-même. Une idée isolée puisée dans un seul ouvrage n'a point de signification tant qu'on ne la compare pas, d'abord aux idées du même genre puisées dans d'autres ouvrages, ensuite et surtout à l'ensemble des idées, à la personnalité toute entière de l'écrivain. D'où l'étendue presque illimitée de nos recherches. Bien que la bibliographie de ce travail soit importante, il est trop évident que nous n'avons pas pu *tout* lire. Notre intention d'ailleurs n'était pas de tout lire, ni même de traiter tous les aspects de la question. Nous avons délibérément laissé de côté, entre autres choses, l'art égyptien, l'art des celtes, l'art arabe ; nous n'avons pas parlé (si ce n'est en passant, d'un coup d'œil rapide) des œuvres d'art inspirées par Chateaubriand, ni des artistes qui ont illustré ses ouvrages ni en général de son influence sur les Arts.

Avant de terminer cette préface, nous avons des remerciements à exprimer à ceux qui, en nous apportant le secours de leur science et de leurs conseils, nous ont aidée à la préparation de ce travail. Les professeurs de la Faculté des Lettres à la Sorbonne, M. Aulard, M. Baldensperger, M. Camille Bloch, M. Focillon, M. Isidore Lévy, se sont ingéniés à nous rendre service.

Nous avons consulté M^{me} Marie-Jeanne Durry, M. G. Huard, M. Marcel Bouteron, M. Henri Girard, M. Maurice Levailant, M. René Canat, le savant auteur de la *Renais-sance de la Grèce antique* et nous les remercions de tout cœur pour l'aide précieuse qu'ils nous ont apportée.

Mais notre gratitude la plus profonde s'adresse à M. René Schneider, professeur d'histoire de l'art moderne à la Sorbonne, et à M. Paul Hazard. Nous devons à M. Hazard d'excellents conseils et le désir, sinon toujours la force, de nous inspirer de sa méthode, toute moderne et toute française. Quant à M. Schneider, bien que gêné devant une question d'aspect littéraire qui déroutait ses préoccupations formelles de spécialiste, il a bien voulu s'y intéresser. Il nous a sans cesse engagée à nous méfier d'un sujet qui touche à tout à propos d'un écrivain qui pense et voit, comme tous les romantiques, dans l'à peu près. Ses suggestions nous ont signalé bien des dangers. Nous avons fait ce que nous avons pu pour les éviter.

CHAPITRE PRELIMINAIRE

Considérations générales de Chateaubriand sur les Arts

La beauté, pour Chateaubriand, est essentiellement *plaisir du cœur* et *plaisir des yeux*.

La beauté subjective d'une part, en rapport avec les idées morales ou religieuses, avec tout le réseau des souvenirs. D'autre part, l'enchantement devant les formes, les taches de lumière, les creux d'ombres, devant l'« effet pittoresque » du monument.

Nous allons développer chacun de ces points de vue en donnant des exemples.

La beauté plaisir du cœur

« La beauté n'est point un être existant hors de nous, » c'est dans le cœur de l'homme que sont les grâces de la » nature » (1), phrase exquise que nous aurions pu mettre en tête de cet ouvrage, pour le résumer.

Ce n'est plus le beau classique et platonicien, existant dans l'absolu, d'une façon immuable. Ce n'est plus la beauté intellectuelle, mais la beauté sensible. Idée subjective, idée moderne. Ce beau dépend essentiellement de l'individu, il varie avec lui ; il y aura différents genres de beautés. Conséquence : la beauté antique ne sera plus élevée

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 287.

au-dessus des autres, dans une suprématie incontestée, elle devra admettre à côté d'elle d'autres genres de beautés, beauté de la cathédrale gothique, beauté des palais arabes. Plus même, chez un même peuple l'idéal de beauté variera avec les idées nouvelles, les mœurs nouvelles.

On se moquera des classiques qui « affectent » l'architecture « bâtarde » (1), romaine; on jettera l'anathème sur le poète, sur l'artiste qui copient « de sang-froid au milieu des mœurs nouvelles » (2). Chez un même individu, l'idée de beauté variera avec l'âge, avec l'humeur. Après la mort de Pauline, Chateaubriand ne reconnaît à Rome « ni les arbres, ni les monuments, ni le ciel » (3). Un changement survenu en lui s'étend à tout ce qui l'environne (4).

Elle variera avec les êtres. « C'est la jeunesse de la vie, ce sont les personnes qui font les beaux sites » (5). Rome ennuyeuse au possible avec M^{me} de Chateaubriand, deviendra enchanteresse avec Hortense Allart.

Liée à l'amour, la beauté l'est également aux autres affections du cœur, à la vertu, à la religion. Chateaubriand qui eût désavoué la théorie de l'Art pour l'Art, croyait comme Platon que la beauté était unie à la vertu. « Quiconque » est insensible à la beauté pourrait bien méconnaître la » vertu » (6). A la Chambre des Pairs en 1816, il déclare qu'il désire une alliance « entre les bonnes mœurs et les beaux-arts » (7). L'admiration pour l'Hôtel des Invalides,

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 493.

(2) id. p. 580.

(3) *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 386.

(4) Lettre à M^{me} Récamier du 7 novembre 1823 : *Correspondance Générale*, t. V, p. 69.

(5) *Mémoires d'outre-tombe*, t. V, pp. 572 et 573.

(6) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 348.

(7) *Opinions et discours*, t. VIII, p. 236.

dans le *Génie*, n'est fondée que sur le souvenir d'idées morales (1). Ces arts ne sont pas eux-mêmes leur propre fin ; ils « conduisent par la religion à la pratique des vertus » (2). Dans l'article *De l'Angleterre et des Anglais*, il trouvait que « celui qui aime la laideur n'est pas fort loin » d'aimer le vice... Quiconque est insensible à la beauté » peut bien méconnaître la vertu » (3).

Idée d'une beauté vertueuse et d'une vertu belle qui n'est pas spéciale, bien entendu, à l'auteur du *Génie du Christianisme*. C'est l'influence, depuis 1750, des idées de Rousseau, de Caylus (4), du peintre allemand Raphaël Mengs, la conséquence de la vague de ridicule sensiblerie qui devait jeter Diderot à genoux devant les « Accordées de Village » et devant les « Malédictions Paternelles » de son ami Greuze (5).

L'impression de beauté est si bien une chose morale pour Chateaubriand qu'arrivé à Constantinople il n'a pas un mot pour Sainte-Sophie : « Je n'aime à visiter que les lieux » embellis par les vertus ou par les arts et je ne trouvais » dans cette patrie des Phocas et des Bajazet ni les uns, ni » les autres » (6). Les Phocas et les Bajazet lui ont évidemment gâté tout l'art byzantin.

Il va plus loin ; de deux monuments exactement pareils, dont l'un serait consacré au culte païen et l'autre au christianisme, il dédaignerait le premier ; il admirerait l'autre ; il trouve aux plus anciennes églises chrétiennes un « carac-

(1) *Génie*, t. II, p. 291.

(2) id. p. 298.

(3) *Mélanges littéraires*, t. VI, p. 373.

(4) Cf. le *Parallèle de la Peinture et de la Sculpture* de 1759.

(5) L'art moralisant, consulter Jean Locquin : *La Peinture d'His-toire en France de 1747 à 1785*, pp. 163 et 164.

(6) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 249.

lère de gravité » que les monuments païens du même âge « n'ont pas » (1) ; les « disproportions » sont rachetées par « le style hardi des voûtes et l'effet religieux de leurs ombres » (2). C'est une idée littéraire, une idée de poète ; nous verrons que beaucoup d'idées artistiques de Chateaubriand sont des idées littéraires.

Beauté unie à la vertu, unie également aux choses antiques. Un très curieux chapitre du *Génie du Christianisme* est intitulé : « Jeunesse et vieillesse de la terre ». Le monde aurait été créé à la fois jeune et vieux, Dieu aurait placé les antiques forêts auprès des jeunes générations de fleurs pour qu'une « insipide enfance de plantes, d'animaux, d'éléments » ne couronnât point une terre « sans poésie » (3). Chateaubriand croyait comme Quatremère de Quincy, son contemporain, ou comme Ruskin plus tard, que « l'idée » d'ancienneté imprime aux monuments, comme aux hommes, un caractère de respect et de vénération » (4). Une chose est « poétiquement belle en raison de l'antiquité de son origine » (5).

Il n'aime pas l'art moderne. Quand il parle des églises gothiques, il n'oublie pas de mettre en avant leur caractère antique et vénérable (6). Il n'aime ni le style protestant ni le style américain : « Le protestantisme, qui ne sacrifie point

(1) *Les Martyrs*, t. IV, p. 394.

(2) id. p. 78.

(3) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 83.

(4) Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815), p. 85.

(5) *Génie du Christianisme*, p. 421.

(6) id. pp. 292 et 293.

Cf. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1830) : « C'est le temps qui a répandu sur la façade cette sombre couleur des siècles qui fait de la vieillesse des monuments l'âge de leur beauté. » (*Œuvres complètes*, Paris Hetzel et Quantin (1880), *Roman*, t. III, pp. 165 et 166.)

» à l'imagination, et qui est lui-même nouveau, n'a point
» élevé ces tours et ces dômes dont l'antique religion catho-
» lique a couronné l'Europe. Presque rien à Philadelphie, à
» New-York, à Boston, ne s'élève au-dessus de la masse des
» murs et des toits. L'œil est attristé de ce niveau » (1).

C'était méconnaître grandement la rude beauté de certaines constructions américaines, qui rappellent le gothique par l'aspect imposant de l'ensemble, la hardiesse du verticalisme, l'élan passionné de la pierre.

Pour lui beauté et modernité se tournent le dos : « Ces
» palais (il s'agit de l'Alhambra) n'ont jamais été aussi
» beaux dans leur jeunesse qu'ils le sont aujourd'hui dans
» leurs ruines » (2).

Comme ses prédécesseurs Caylus (3) et Diderot, il ne peut souffrir le *costume moderne* :

DIDEROT (1796) (4)

« Ajoutez à la platitude
» de nos révérences, celle de
» nos vêtements : nos man-
» ches retroussées, nos culot-
» tes en fourreau, nos bas-
» ques carrées et plissées,
» nos jarretières sous le

CHATEAUBRIAND (1802)

« Les costumes modernes
» conviennent peu aux arts
» d'imitation » (5).

(1) *Voyage en Amérique*, t. VI, p. 53.

(2) *Le Dernier Abécérage*, t. III, p. 115.

(3) Cf. Jean Locquin : *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*, pp. 169 et 170.

(4) *Essai sur la Peinture*, t. X, p. 499.

(5) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 287.

DIDEROT (1796)

CHATEAUBRIAND (1836)

» genou, nos boucles en lacs
» d'amour, nos souliers
» pointus. Je défie le génie
» même de la peinture et de
» la sculpture de tirer partie
» de ce système de mesqui-
» nerie. La belle chose, en
» marbre ou en bronze,
» qu'un Français avec son
» juste-au-corps à boutons,
» son épée et son cha-
» peau ! »

« Que peut faire le pein-
» tre de notre vêtement étri-
» qué, de notre petit cha-
» peau rond et de notre cha-
» peau à trois cornes ? » (1).

C'était aussi l'idée de David d'Angers, que Chateaubriand connaissait bien : « Comment veut-on parler du beau avec
» nos costumes modernes, presque aussi ridicules que ceux
» des sauvages ! » (2). Ce costume moderne est d'ailleurs exclusivement *le costume de ville* de l'époque. Chateaubriand s'est plu aux draperies des Orientaux, aux costumes des Grecs modernes (3).

Nous allons étudier maintenant, très brièvement, les rapports du sentiment religieux et du sentiment esthétique dans le *Génie du Christianisme*. Rousseau déjà avait senti, dans une note du plus ancien manuscrit de la *Profession de foi du vicaire Savoyard*, la *beauté* de l'Evangile (4). Après lui Bernardin de Saint-Pierre, que Chateau-

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 495.

Les rapprochements que nous indiquons n'ont pas encore été faits, ceci dit une fois pour toutes.

(2) Henri Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre*, t. II, p. 92.

(3) Voir plus loin, p. 29.

(4) Victor Giraud : *Le Christianisme de Chateaubriand*, t. I, p. 124.

briand connaissait aussi très bien, insistait sur les rapports de l'art et du sentiment (1).

En 1801, Ballanche demandait « si les scènes qu'offre la » religion chrétienne sont incompatibles avec le génie des » arts » (2) ; M^{me} de Staël trouvait que la beauté « excite » toujours une émotion religieuse dans le cœur de » l'homme » (3). Ma's il était donné à Chateaubriand de consacrer son chef-d'œuvre aux rapports de la Beauté et de la Religion. Le *Génie du Christianisme* s'est d'abord intitulé : « De la Religion chrétienne par rapport à la Morale et aux Beaux-Arts » (4). Le but du poète était de « faire aimer le christianisme par la beauté de son culte » (5) et ce fut une idée géniale de vouloir faire aimer la religion par la beauté.

Dieu est la « beauté par excellence » (6), la « souveraine beauté » (7), la « beauté divine » (8), la « beauté inconnue » (9) ; c'est l'« Artiste » (10) suprême qui, pétrissant un peu de limon entre ses doigts, sculpta le corps de l'homme ; c'est le « grand peintre » (11) des soleils couchants sur l'Océan. Les arts, issus de Dieu, ramènent à Dieu. Ils nous font « pleins de foi envers la Divinité » (12), ils nous « rapprochent de la Divinité » (13). Religion et Beauté sont

(1) *Etudes de la Nature*, « le Plaisir de la Ruine ».

(2) *Du Sentiment considéré dans ses rapports avec la Littérature et les Arts*, p. 181.

(3) *Corinne*, t. I, p. 304 (édition de 1807).

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 556 ; lettre de Chateaubriand à M^{me} Joubert du 19 août 1799.

(5) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 3. Préface de l'édition de 1828.

(6) id. p. 46.

(7) id. pp. 143, 217, 336.

(8) *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 211. Le Christ devait nécessairement être beau : voir *Voyage en Italie*, t. VI, p. 288.

(9) *Mélanges littéraires*, t. VI, p. 372.

(10) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 285.

(11) id. p. 113.

(12) *Mélanges littéraires*, t. VI, p. 367.

(13) *Les Natchez*, t. III, p. 270.

liées par d'intimes et secrets rapports ; jaillissant toutes les deux du cœur humain, la religion devient artistique, la beauté religieuse. Chateaubriand trouve un caractère religieux à tous les arts, surtout à la musique et à l'architecture qu'il aime « passionnément » (1). L'architecture est « dans son principe éminemment religieuse » (2), elle fut inventée « pour le culte de la Divinité » (3). Pour la musique, c'est le christianisme qui a « rétabli les harmonies de cette harpe céleste » qui a « inventé l'orgue et donné des soupirs à l'airain même » (4).

Nous avons vu qu'il entraînait pour beaucoup un *plaisir du cœur* dans l'idée que Chateaubriand se faisait de la beauté. La religion chrétienne, qui est une religion de l'âme, est donc favorable à la beauté. Mais ce n'était voir qu'un côté du christianisme, le côté agréable et sentimental ; Chateaubriand, classique et païen en Art, a continuellement fermé les yeux devant cet autre côté du christianisme, côté douloureux et sanglant qui se soucie peu de respecter les belles formes et les belles attitudes.

Rappelons à ce sujet les idées de Diderot.

Diderot a le même idéal que Chateaubriand, un idéal classique, formel. Mais contrairement à l'auteur du *Génie*, il reste d'accord avec lui-même. Dans l'*Essai sur la Peinture* (1796), « cet abominable christianisme » ne peut inspirer aux artistes que des scènes d'atrocité, « un écorché, un pendu, » un rôti, un grillé, une dégoûtante boucherie... » (5). Cela,

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 114.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 189.

(3) id. id.

(4) Fragments antérieurs à la publication du *Génie du Christianisme*, t. VIII, pp. 594 et 595.

(5) *Œuvres Complètes de Diderot*, t. X, p. 492. Cf. chapitre « Art Moderne », p. 358.

Chateaubriand n'a jamais voulu le voir ; il s'est détourné, volontairement, du christianisme âpre, « réaliste ».

Autres idées : le christianisme a d'abord « transmis » (1) aux modernes les chefs-d'œuvre de l'antiquité ; sa gloire fut ensuite de *modifier* le génie des arts et des lettres en leur apportant une *partie dramatique*, des *effets dramatiques* inconnus aux écrivains et aux artistes de l'antiquité (2).

La beauté plaisir des yeux (3)

Chateaubriand qui s'intéressait peu à la peinture, qui la connaissait peu, voit les choses en peintre.

Qu'il dessine, avec un sens exquis, une ligne, un contour, qu'il saisisse le pittoresque d'une scène ou d'un costume, qu'il contemple les « aspects » (4) ou les « effets pittoresques » (5) d'un paysage, qu'il observe les jeux de lumière, qu'il se plaise à modeler la forme dans le clair-obscur, c'est toujours là vision de peintre.

Sa vision était une vision *pittoresque* ; il le dit lui-même dans un chapitre du *Génie* intitulé : « Deux perspectives de la nature » :

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 706.

(2) id. pp. 705 et 706. Il se trompe. Cf. le *Gladiateur mourant* du Capitole, le *Marsyas* de Tarse, etc.

(3) La beauté que Chateaubriand transpose en mots, dans son style d'écrivain, il l'a vue avec ses yeux, en artiste. Ce chapitre, qui est un chapitre *littéraire*, fait donc aussi partie de l'étude des idées *artistiques*.

(4) Voir « Lettre d'introduction de Choiseul-Gouffier pour Chateaubriand à Athènes », *Revue de littérature comparée*, avril 1927.

(5) Tout un chapitre du *Génie* est intitulé « Effets pittoresques des ruines ». Dans la Préface de l'« *Itinéraire de Paris à Jérusalem* », Chateaubriand prend bien soin de nous dire qu'il va chercher en Grèce et en Orient des « images », t. V, p. 3.

« Bientôt l'espace ne fut plus tendu que du double azur » de la mer et du ciel *comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre* » (1).

Il a senti très vivement le pittoresque de la nature exotique et des animaux. Les animaux abondent dans ses descriptions. Ce sont les « troupeaux de bœufs, d'ânes et de chevaux » du Teverone (2). Ce sont les chameaux, les ânes et les « chiens maigres » d'Afrique et de Palestine (3). On connaît les « serpents verts », les « hérons bleus », les « flamants roses » de ses descriptions américaines (4) ; ces « mouches brillantes », ces « perruches vertes », ces « geais d'azur » qu'il agrippe pêle-mêle sur un fond blanchâtre de mousse (5).

Avant même d'avoir voyagé en Amérique, il se représente les débris de colonnes et de pyramides surmontés d' « ibis » et de « poules sultanes » (6). La faune a été pour Chateaubriand une des plus riches sources de « couleur locale ».

Il a été séduit aussi par l'effet pictural du *costume*. Il regrette que l'art du peintre ne puisse rien tirer de nos costumes modernes (7). Il s'étend à loisir sur le costume des Gaulois et des Francs dans les *Martyrs* (8), sur les costumes du moyen-âge dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (9), sur

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 113.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 278.

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 415.

(4) *Atala*, t. III, p. 18.

(5) id. pp. 19 et 35.

(6) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 363.

(7) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 495. Voir ci-dessus page 24.

(8) T. IV, pp. 90 et suivantes.

(9) T. XI, pp. 495-497.

les costumes orientaux dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1). Ailleurs, il décrit, en rapides coups de pinceau, le « corset noir » de Blanca, garni de jais, son « jupon court », sa « mantille noire » (2) ; il nous la montre accompagnée d'une duègne, d'un page et de deux varlets (3). C'est de l'anecdote historique, un tableau de genre brossé à la Goya, avec une variété d'attitudes, un étincellement de couleurs qui ravit les yeux.

Il ne se contente pas de noter le pittoresque de la végétation, des animaux, des costumes. L'art qui nous paraît le plus rigide de tous, l'architecture, est pour lui un art pittoresque. Surtout l'architecture gothique : « Les deux tours » hautaines plantées à l'entrée de l'édifice surmontent les » ormes et les ifs du cimetière et font un *effet pittoresque* » dans l'azur du ciel. Tantôt le jour naissant illumine leurs » têtes jumelles, tantôt elles paraissent couronnées d'un » chapiteau de nuages ou grossies dans une atmosphère » vaporeuse » (4). On ne sent plus la fixité de la pierre, la forme n'est plus là pour être caressée du doigt, elle n'a pas même de pesanteur, elle sert uniquement d'écran à la lumière.

Plus loin, il étudie les « effets pittoresques » des ruines (5). Il compare l'« effet » des ruines gothiques avec celui des ruines de l'antiquité. Il observe que les voûtes ne se découpent pas de la même façon sur le ciel que les arcs brisés et les pointes (6).

(1) T. V, p. 246.

(2) *Le dernier Abencérage*, t. III, p. 106.

(3) id. id.

(4) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 294.

(5) id. pp. 362 et suivantes.

(6) id. p. 364.

« Les ruines... sont plus pittoresques dans un tableau que
» le monument frais et entier. Dans les temples que les siè-
» cles n'ont pas percés, les murs masquent une partie du
» site et des objets extérieurs et empêchent qu'on ne distin-
» gue les colonnades et les cintres de l'édifice ; mais quand
» ces temples viennent à croûler, il ne reste que des débris
» isolés, entre lesquels l'œil découvre au haut et au loin les
» astres, les nues, les montagnes, les fleuves et les forêts.
» Alors par un jeu de l'optique, l'horizon recule et les gale-
» ries suspendues en l'air se découpent sur les fonds du ciel
» et de la terre.. Ces effets n'ont pas été inconnus des
» anciens ; ils élevaient des cirques sans masses pleines
» pour laisser un libre accès aux illusions de la perspec-
» tive » (1).

C'est bien là un peintre et un visuel qui parle : le composé ruine-paysage devient un véritable tableau, avec les différents plans, l'air qui circule dans les vides, la perspective, et même la toile de fond, ciel ou paysage.

Si Chateaubriand note les harmonies entre les sites et les monuments ce n'est pas tant, comme l'avait fait Bernardin de Saint-Pierre, pour les harmonies elles-mêmes que pour l'aspect pictural de l'ensemble. Le procédé peut présenter des analogies, l'intention est toute différente. Là où Bernardin ne montre trop souvent qu'une sensiblerie un peu agaçante, Chateaubriand se décèle peintre et virtuose.

Nous disons bien *peintre* (et non sculpteur). Il est essentiel d'établir la différence. Chateaubriand s'arrête peu aux volumes, aux masses, à ce qui fait la charpente d'un corps, à ce qui peut être touché, saisi avec les doigts, à ce qui est proprement *sculptural*. Très sensible au dessin, il voit sur-

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 362.

L'étude de la *Perspective* chez Chateaubriand, très importante, est reportée plus loin, pp. 38 et 39.

tout les contours, la ligne qui circonscrit. Chose remarquable, à Rome en 1803, il n'a pas un mot pour Michel-Ange. Un exemple viendra éclairer tout ceci. Dans la somptueuse description de l'orage, où les « forêts plient » (1), où « le ciel s'ouvre coup sur coup » et où à travers ses crevasses on voit de « nouveaux cieux et des campagnes ardentes » (2), il n'y a aucune impression du toucher. Il n'a pas le sens des volumes, du muscle, avons-nous dit. Lorsqu'il veut faire sentir la forme, il procède, de préférence, par opposition de lumière et d'ombre, — donc à la manière d'un peintre. Exemple la scène du père Aubry soignant Atala dans la grotte : « Le solitaire avait allumé un flambeau de pin ; » il le tenait d'une main tremblante au-dessus de la couche d'Atala. Cette belle et jeune femme à moitié soulevée » sur le coude, se montrait pâle et échevelée » (3). Remarquez l'art savant pour faire saillir les belles formes d'Atala. La pâleur de la jeune fille fait ressortir encore plus vivement sa chair dans le clair-obscur de la grotte. Il n'est pas jusqu'au père Aubry qui prend bien soin de tenir le flambeau d'une main « tremblante ». Conséquence : le jeu des ombres et des clartés oscille sans cesse sur la figure d'Atala et en fait ressortir le relief. Dans les *Martyrs*, Chateaubriand voit les monuments du Forum qui « dessinaient à demi dans les ombres » (4). Il y a là tout un procédé pittoresque qui creuse dans les ombres, en peintre, comme le sculpteur creuse dans la glaise.

Procédant de la même idée, il sait combien les clairs de lune, les soleils couchants, la lumière artificielle de la lampe ou des flambeaux, en allongeant les ombres, sont

(1) *Atala*, t. III, p. 39.

(2) id. id.

(3) id. p. 50.

(4) *Les Martyrs*, t. IV, p. 85.

propres à l'effet qu'il veut obtenir. Aussi, c'est au clair de lune qu'il aime à faire saillir les formes. « Un seul accident » laisse aux sites des montagnes leur majesté naturelle : » c'est le clair de lune. Le propre de ce demi-jour sans » reflets et d'une seule teinte est d'agrandir les objets en » isolant les masses et en faisant disparaître cette gradation de couleurs qui lie ensemble les parties d'un tableau. » Alors plus les coupes des monuments sont franches et » décidées, plus leur dessin a de longueur et de hardiesse, » et mieux la blancheur de la lumière profile les lignes » de l'ombre. C'est pourquoi la grande architecture romaine, » comme les contours des montagnes, est si belle à la clarté » de la lune » (1).

La lumière faisait à ses yeux l'unité et toute la valeur du paysage. « C'est la lumière qui fait le paysage » (2) — « ce sont les effets de la lumière qui font les admirables paysages » (3). Dans la *Lettre sur la campagne romaine*, il étudie avec un art raffiné ce qu'il appelle « la lumière de Rome » (4). A Sparte, il note les collines teintes « de pourpre, de violet et d'or pâle » (5). En Orient, ses observations lumineuses sont si précises qu'il prend parfois le langage d'un technicien : à Smyrne, il trouve que le ciel, moins pur que celui de l'Attique, avait cette teinte que les peintres appellent un *ton chaud*, c'est-à-dire qu'il était rempli « d'une vapeur déliée, un peu rougie par la lumière » (6). Il faut un artiste très délicat pour saisir de pareilles nuances : il faut

(1) *Voyage au Mont-Blanc*, t. VI, p. 346.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 571.

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 155.

(4) *Lettre sur la Campagne Romaine*, t. VI, p. 309.

(5) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 155.

(6) id. id. p. 232.

un vrai peintre pour s'exprimer ainsi en vocables pris à la peinture.

Autre idée, on trouve chez Chateaubriand tout un *symbolisme* de la lumière. Dans le *Voyage en Italie* on s'était préoccupé surtout des effets de lune et des soleils couchants. La splendeur et la mélancolie des ruines de Rome y incitaient. Nous voyons reparaître la lune à Sparte, mais elle disparaît des ruines d'Athènes. Athènes, aux yeux de Chateaubriand, est baignée d'une lumière « éclatante » (1) en harmonie avec l'éternelle jeunesse et la blancheur joyeuse de ses débris. Mais comme il ne veut rien perdre du jeu des couleurs, il imagine de peindre Athènes au soleil levant. Les teintes violettes et purpurines, les teintes de lapis-lazuli qui embrasaient l'horizon de la villa Borghèse (2) au soleil couchant, teintes ardentes et sombres, font place aux nuances légères de rose et d'or : « J'ai vu du haut de l'Acro-
» polis le soleil se lever entre les deux cîmes du mont
» Hymette : les corneilles qui nichent autour de la citadelle,
» mais qui ne franchissent jamais son sommet, planaient
» au-dessous de nous ; leurs ailes noires et lustrées étaient
» glacées de rose par les premiers reflets du jour ; des colon-
» nes de fumée bleue et légère montaient dans l'ombre, le
» long des flancs de l'Hymette, et annonçaient les parcs ou
» les chalets des abeilles ; Athènes, l'Acropolis, et les débris
» du Parthénon se coloraient des plus belles teintes de la
» fleur du pêcher ; les sculptures de Phidias frappées
» horizontalement d'un rayon d'or, s'animaient et semblaient
» se mouvoir sur le marbre par la mobilité des ombres du

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, p. 193.

(2) *Lettre sur la Campagne Romaine*, t. VI, p. 310.

» relief ; au loin la mer et le Pirée étaient tout blancs de » lumière... » (1).

— Voilà le Chateaubriand profondément original, le Chateaubriand novateur. Il nous reste à faire la connaissance d'un Chateaubriand classique, et partageant les idées de son temps.

Chateaubriand et les idées de son temps

Romantique par tempérament, Chateaubriand est classique par tradition et par hérédité. En 1800 il écrit à Fontanes qu'il ne sort jamais sans son « Homère de Wetstein dans une poche » et son « Ossian de Glasgow dans l'autre » (2). Chateaubriand toute sa vie a eu Homère dans une poche et Ossian dans l'autre. Son éducation a été toute classique — il n'en existait pas d'autre à cette époque. — A Dol, il « mord » au latin avec enthousiasme et fait l'admiration de son maître, l'abbé Egault, qui l'appelle l'*Elégiaque* (3) ; quand ce bon maître le menace du fouet, il répond par des vers latins (4). Nous l'avons vu en Grèce répondre à Avramiotti en déclamant des passages d'Homère.

— Nous aurons l'occasion de revenir sur Chateaubriand classique dans le chapitre consacré à l'*Art Antique* ; aussi nous pardonnera-t-on de ne pas accumuler dès maintenant les citations. Contentons-nous de rappeler que dès *Atala*, Chateaubriand professe les idées du classicisme intégral : « Mon but n'a pas été d'arracher beaucoup de larmes... Les » vraies larmes sont celles que fait couler une belle poésie ; » il faut qu'il s'y mêle autant d'admiration que de douleur... » Les Muses sont des femmes célestes qui ne défigurent

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V. pp. 193 et 194.

(2) *Correspondance Générale*, t. I, p. 39.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 77.

(4) *Ibid.* p. 97.

» point leurs traits par des grimaces ; quand elles pleurent
» c'est avec un secret dessein de s'embellir » (1), et plus loin
cette profession de foi : « Peignons la nature, mais la belle
» nature, l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des mons-
» tres » (2). Par conséquent, la beauté implique un certain
calme, une certaine harmonie, qui rejette les excès. C'est
une beauté régulière, symétrique, c'est la beauté classique.
Jusqu'à la fin de ses jours, Chateaubriand défendra la
même idée. Il répète, en 1835, dans l'*Essai sur la Littérature*
ce qu'il disait en 1801 dans la Préface d'*Atala* (3).

— Chateaubriand classique consacre un chapitre du *Génie
du Christianisme* à la théorie du *Beau Idéal* (4). C'est, dit-il,
l'art de *choisir* et de *cacher* et ceci pour arriver à des formes
moins naturelles, mais plus parfaites que nature. C'est
la théorie de Winckelmann et de David, c'est aussi celle
d'Alexandre Lenoir : « Ce que l'on appelle beau dans les
» Arts dépendant du Dessin, est la réunion, dans un seul
» cadre, ou sur un seul point, de formes perfectionnées qui
» se trouvent distribuées dans toute l'étendue de la
» nature » (5).

La théorie du *beau idéal* a ses conséquences ; tout d'abord
l'art exige des *sacrifices*, il ne faut pas *tout* peindre. Le *Génie
du Christianisme* critique l'école anglaise, Thomson ou Pope,

(1) Préface de la 1^{re} édition d'*Atala*, t. III, pp. 3 et 4

(2) id. p. 4.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 732.

(4) *Génie du Christianisme*, t. II, pp. 188-190. Et pourtant même
dans ce chapitre consacré au *Beau Idéal*, Chateaubriand n'arrive
pas à cacher la tendance double de son esprit, mi-classique, mi-
romantique; la poésie la plus belle est celle qui joint la *vérité* à la
fiction, la *nature* au *beau idéal*; il ne faut pas mépriser la nature,
elle apporte aux descriptions ce qu'elles ont de touchant et de naïf;
idée parallèle, c'est aussi au nom de la *nature* et de la *vérité* que
Chateaubriand s'insurge contre l'Allégorie (*Génie du Christianisme*,
t. II, p. 244). Ce classique aurait eu beaucoup à se faire pardonner.

(5) Alexandre Lenoir : *Considérations générales sur les Sciences et
les Arts*, p. 31.

qui voulant « tout peindre » surchargèrent leurs tableaux « d'objets trop petits ou de circonstances bizarres » (1). Parallèlement, en art, c'est la condamnation du réalisme, de l'art d'imitation à la façon hollandaise : « Cette » exactitude dans la représentation de l'objet inanimé, est » l'esprit de la littérature et des arts de notre temps : elle » annonce la décadence de la haute poésie et du vrai drame ; » on se contente de petites beautés quand on est impuissant » aux grandes ; on imite, à tromper l'œil, des fauteuils et » du velours, quand on ne peut plus peindre la physionomie de l'homme assis sur ce velours et dans ces fauteuils » (2).

Les costumes, Chateaubriand l'admet fort bien, peuvent être inexacts : « Le génie de Racine n'emprunte rien à la » coupe de l'habit ; dans les chefs-d'œuvre de Raphaël, les » fonds sont négligés et les costumes inexacts » (3).

On proscriit, bien entendu, la représentation des cadavres, de « l'humanité succombant sous de longues infirmités », d'un corps « usé de maladies » (4). C'est répudier non seulement une partie de la sculpture antique mais une partie aussi de la sculpture funéraire du XIV^e et du XV^e siècles ; c'est répudier le mort-squelette du tombeau du Bernin, Slodtz et les plus beaux chefs-d'œuvre de Pigalle, le tombeau du maréchal de Saxe, le tombeau du duc d'Harcourt. Chateaubriand partisan du *beau idéal* ou simplement de ce qu'il appellera plus tard le *bon goût* repousse le « réalisme », il le repoussera toute sa vie : ce fut, nous le verrons, son seul véritable grief contre les Romantiques.

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 227.

(2) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 585.

(3) id. id.

(4) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 289.

Cf. « Art Moderne », p. 358.

Chateaubriand n'aime pas les montagnes et ce n'est pas seulement pour jouer un vilain tour à Rousseau. Il déteste ces monts qui « obstruent la plus grande partie du ciel » (1) ; on y manque « d'air et d'espace » (2), il n'y a « pas assez d'air autour de leurs cimes » (3). Autant d'idées classiques. Les montagnes sont proportionnellement trop grandes, et les arbres, les maisons, les rivières, trop petites ; « il n'y a plus de rapport entre le tout et la partie » ; on ne se trouve plus au vrai point de perspective. On croirait entendre un disciple de David. Les montagnes, dans sa conception de classique, ne peuvent donc servir que « dans les lointains » (4) pour fermer le paysage. Il partage l'idée de Poussin, de Joseph Vernet, de Valenciennes et de Bidauld, l'idée de tous les classiques. Chez les Romantiques, on se trouve le plus souvent en plaine, les fonds sont presque toujours plats. Chateaubriand note avec sympathie que les montagnes forment en Savoie le « fond du paysage » (5). Un grand nombre de paysages dans les *Martyrs*, dans l'*Itinéraire*, sont fermés à l'horizon par une ligne de montagnes : « Un amphithéâtre de montagnes terminait le cercle entier de l'horizon » (6).

— Autres idées classiques : *le sens des vides, la symétrie, la perspective*. Alors que les Romantiques voyaient les monuments serrés les uns contre les autres, en amas pittoresque et confus, l'école classique du xvii^e et du xviii^e siècles avait le souci de dégagement, de la régularité ; elle visait à composer l'espace.

Le sens des vides : Chateaubriand, à Rome, décrit les

(1) *Voyage au Mont-Blanc*, t. VI, p. 346.

(2) id. p. 344.

(3) id. p. 346.

(4) id. pp. 344 à 346.

(5) *Voyagé en Italie*, t. VI, p. 269.

(6) *Martyrs*, t. IV, p. 37.

« faubourgs mêlés d'espaces vides » (1). Dans la *Lettre à l'Artiste*, de 1831 (2), il « isole » le palais des Tuileries. Il s'agit moins, ajoute-t-il, « d'édifier que d'abattre ». Il fait « disparaître l'amas de maisons » qui encombrent la place du palais du Louvre ; il « arrache » les masures accolées dans les angles et aux murs de Saint-Germain-l'Auxerrois.

La symétrie : il « harmonise » (3) le palais isolé des Tuileries avec deux autres petits pavillons.

La perspective : il applique sur les deux massifs d'arbres des Champs-Élysées, à droite et à gauche, deux colonnades doubles à jour (4). Les colonnades servant de premier plan, elles font fuir la perspective.

Ce souci de la perspective règne dans l'art du jardin depuis le XVII^e siècle — jardin français à la Le Nôtre avec ses ronds-points et ses perspectives rectilignes qui sont de tradition jusqu'en 1770, et que Chateaubriand préférera toujours au « jardin anglais » ou « jardin chinois ». Il règne dans l'esthétique urbaine. Des places sont dessinées dans la perspective du paysage (la place Louis-XV par Jacques-Angé Gabriel) ; d'autres pour la perspective des monuments (place Saint-Sulpice, place du Champ-de-Mars, place de l'École-de-Chirurgie).

Chateaubriand vit parmi ces gens ; lui aussi veut voir dans la distance, dans l'espace, des éléments de beauté. Le *Voyage au Mont-Blanc* : « Il en est des monuments de » la nature comme ceux de l'art : pour jouir de leur beauté, » il faut être au véritable point de perspective ; autrement » les formes, les couleurs, les proportions, tout disparaît.

(1) T. V. des *Mémoires d'Outre-Tombe*, p. 222.

(2) Revue *l'Artiste* (1831), t. I, pp. 133 et 134.

(3) id. p. 133

(4) id. pp. 133 et 134.

» Dans l'intérieur des montagnes, comme on touche à l'objet même, et comme le champ de l'optique est trop resserré, les dimensions perdent nécessairement de leur grandeur : chose si vraie que l'on est continuellement trompé sur les hauteurs et sur les distances. J'en appelle aux voyageurs : le Mont-Blanc leur a-t-il paru fort élevé du fond de la vallée de Chamouny ? » (1). Les Anciens, dit-il, élevaient des cirques sans masses pleines pour laisser un libre accès aux « illusions de la perspective » (2). A la villa d'Este, il admire « la *perspective* dont on jouit du haut de ses terrasses » (3). Il note le bel effet des aqueducs romains « dans la perspective » (4). C'est la perspective classique, à la manière de Poussin (5). Chateaubriand n'en admet pas d'autre.

Ses idées sur la perspective conditionnent — nous le verrons dans un chapitre sur l'Art moderne — ses idées sur la peinture. Sans *perspective* — entendez toujours la perspective classique — point de paysage possible (6).

Chateaubriand ne fait donc, une fois de plus, que répéter ce qu'il a entendu dire. Ses idées sur la perspective sont les idées de l'époque. Et de même ses idées sur les relations qui lient entr'eux les différents arts. Lessing, dans son *Laocoon*, veut prouver la supériorité de la Poésie sur la Sculpture (7). Caylus voudrait que les descriptions d'Homère servissent de sujets à la Peinture (8). Dans les *Martyrs*, Chateaubriand s'inspire très souvent de motifs plastiques. Le

(1) *Voyage au Mont-Blanc*, t. VI, p. 344.

(2) *Génie*, t. II, p. 362.

(3) *Lettre sur la Campagne Romaine*, t. VI, p. 317.

(4) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 170.

(5) Dans le tableau des *Bergers d'Arcadie* les lignes convergent vers le tombeau qui forme le centre de la toile.

(6) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 592. Voir ci-dessous, pp. 304 et 305.

(7) Le *Laocoon*, XIII et XIV (écrit en 1763).

(8) *Tableaux tirés de l'Iliade* (Paris 1757).

Sommeil d'Eudore est une transposition poétique de l'*Endymion endormi*, bas-relief hellénistique du Capitole trouvé sur l'Aventin sous le pontificat de Clément XI (1). Le récit des fêtes de Bacchus est dû à des dessins de vases grecs et à des bas-reliefs antiques (2). La *Diane à la Biche* du *Museum* inspire la statue de Diane Limnatide (3). La description du bouclier d'Achille, dans l'*Iliade*, inspire la scène des Moissonneurs au livre II des *Martyrs* (4).

« Quel est le poète » écrivait Girodet, « qui n'ait pas senti » sa verve s'enflammer par la contemplation des chefs- » d'œuvre des grands peintres ? » (5). Dans les *Martyrs*, le Sommeil d'Eudore est éclairé par la lune (6) comme le *Sommeil d'Endymion*, de Girodet (1792). Gervais et Protas servent le sacrifice parés du même costume, avec les mêmes gestes qu'ils ont dans le tableau bien connu de Le Sueur (7). Continuellement, Chateaubriand écrivain s'inspire des arts plastiques et transpose dans son art à lui ceux qui s'adressent aux yeux.

Réciproquement, la littérature inspire d'imaginaires motifs de bas-reliefs. Au livre I des *Martyrs* on décrit, d'après Homère, une coupe de bronze (8) ; au livre XIII, une coupe

(1) *Martyrs*, t. IV, p. 22 et p. 347. Voir ci-dessous pp. 268, 294 et 295.

(2) id. pp. 305 et 543. Voir ci-dessous p. 308.

(3) id. p. 20 et p. 345. Voir ci-dessous, p. 297.

(4) id. p. 32.

(5) Girodet-Trioson. *Œuvres Posthumes*, par Coupin, Paris 1829, t. II, p. 110.

Les *Martyrs* sont de 1809. Chateaubriand et Girodet se sont connus au plus tard en 1808, quand le peintre travaillait au tableau célèbre de Chateaubriand, aujourd'hui au musée de Saint-Malo. Leur sympathie était réciproque, Girodet n'était-il pas peintre et poète ? N'avait-il pas donné, en cette même année 1808, une *Mort d'Atala* ?

(6) *Martyrs*, t. IV, p. 22.

(7) id. pp. 285 et 537. Voir ci-dessous, pp. 386 à 388.

Une autre scène due à l'inspiration de Le Sueur ; voir *Martyrs*, pp. 121 et 431.

(8) *Martyrs*, p. 27.

d'argent ciselé (1). Au livre XVII, d'après la *Jérusalem délivrée*, les portes de bronze du Saint-Sépulcre (2). Au livre XXI, d'après « l'histoire romaine », les bas-reliefs du temple de la Miséricorde (3). Mieux encore, si Homère, Virgile, le Tasse fournissent des thèmes à la Peinture, pourquoi Chateaubriand n'en fournirait-il pas ? Son « Repas libre d'Eudore », quel beau chef-d'œuvre en puissance !

« J'ai tâché de tracer mon *tableau* de manière qu'il pût
» être transporté sur la toile sans confusion, sans désordre
» et sans changer une seule des attitudes : le peuple romain
» à genoux, les soldats présentant les aigles ; les vieux évê-
» ques assis, la tête couverte d'un pan de leur robe ; Eudore
» debout, soutenu par les centurions, et laissant tomber la
» coupe au moment où il prononce ce mot : « Je suis chré-
» tien ! » La diversité des costumes, l'agape servie sous le
» vestibule de la prison, etc. : tout cela pourrait peut-être
» s'animer sous le pinceau d'un plus grand peintre que
» moi » (4).

Nous n'avons pas vu de *Repas libre d'Eudore* dans les annales de la Peinture après 1809 (5). Par contre, le beau tableau classique et classique « empire » ! Sainte-Beuve reconnaissait dans certaines descriptions de Chateaubriand la raideur des tableaux d'empire. « La nature se groupe aussi », disait-il, « mais moins artistement, avec des formes et dans des poses d'un relief moins accusé » (6). Eudore debout,

(1) *Les Martyrs*, p. 187.

(2) id. p. 235.

(3) id. p. 537.

(4) id. pp. 303, 541 et 542.

(5) Il n'est pas question, bien entendu, des *illustrations* pour les *Martyrs*, comme par exemple le dessin de Granié, du Louvre. Nous avons écarté de ce livre, de prime abord, l'étude des *illustrations*.

(6) *Chateaubriand et son groupe littéraire*, t. I, p. 209.

soutenu par les centurions, laissant tomber sa coupe, les soldats présentant les aigles, les évêques assis, le peuple romain à genoux ; autant de poses, savamment contrastées, dont le trait a été poussé dans un effet un peu voulu. Le « Repas libre d'Eudore » rappelle le « Serment des Horaces » (1784) et la « Mort de Socrate » (1787), de David. Nous savons que Chateaubriand écrivain transposait dans son art de mots et de sons, l'art concret des bas-reliefs antiques (1). Son « tableau » est un bas-relief comme l'étaient les tableaux de David et de Guérin (2).

Dans le goût de l'époque aussi la lumière qui éclaire certaines scènes des *Martyrs*, lumière artificielle, clairs de lune. Joseph Vernet, déjà, se plaisait aux effets romantiques des « incendies de nuit » (1765) (3) ; en 1817, Guérin éclairait la scène du meurtre d'Agamemnon (4) par une lampe dont la lumière venait frapper une tenture rouge. Dans les *Martyrs*, Velléda est vue à la lueur des torches et des flambeaux (5) ; la scène des fiançailles de Cymodocée se déroule aux « flambeaux » (6) ; plus loin, des soldats veulent se jeter sur Eudore : « Prêts à s'élancer sur le » chrétien, ils croient voir à la lueur de leurs torches l'ombre » magnanime de Léonidas » (7).

Nous n'insisterons pas sur le goût lunaire, trop connu et sur lequel, d'ailleurs, nous aurons l'occasion de revenir à propos du voyage à Rome.

(1) Voir ci-dessus, p. 40.

(2) Voir ci-dessous, p. 267.

(3) A la galerie électorale de Dresde.

(4) Au Louvre.

(5) *Martyrs*, t. IV, p. 137.

(6) id. p. 193.

(7) id. p. 198.

On connaît les peintres de *ruines* de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Demachy, Hubert Robert, Louis-Gabriel Moreau. Le goût continue sous l'Empire, avec au Salon de 1808, une série de ruines romaines par Clérisseau, et les « Ruines de Pæstum » par Rinaldi. En 1810, on joue au théâtre des « Jeux Gymniques » un mélodrame intitulé les « Ruines de Rome » (1). Chateaubriand vivait parmi ces gens. A l'époque de son premier voyage d'Italie, il feuillette, sans doute, les *Vedute di Roma* de Piranesi (1756). Il admire les ruines du Colisée, celles du Campo-Vaccino, celles du Temple de Vesta à Tivoli. En 1806, au moment de son voyage de Grèce, il consulte les ouvrages de Le Roy (1758), de Stuart (1762-1796), sur les ruines d'Athènes (2) ; les dessins de Cassas (1799) ; plus tard ceux de son ami le comte de Forbin (1819) sur les ruines de Palestine.

Toutes, il les a aimées, d'abord pour leur effet pittoresque ; il les a aimées aussi parce qu'il les pouvait si bien peindre désertes, loin de tout élément humain : le goût romantique des ruines, en partie hérité d'Ossian, devient chez Chateaubriand une des formes de l'instinct de solitude ; les hommes s'en sont éloignés, la ruine est pour ainsi dire reprise par la nature sauvage qui la couvre de fleurs et de guirlandes de lierre ; elle acquiert une vie silencieuse bien préférable à la vie bruyante et humaine d'autrefois. Rappelons que c'était l'époque où le Forum

(1) *Magasin Encyclopédique* (1810), t. VI, p. 144.

(2) *Itinéraire*, t. V, p. 91.

romain n'était plus que le *Campo-Vaccino* (1). Chateaubriand y cherchait le silence et la solitude, choses impossibles aujourd'hui ; il s'y cherchait surtout lui-même : il a aimé les ruines, comme il aimait toutes choses, pour la « conformité secrète » qu'il trouvait entre elles et la fragilité de la nature humaine. Qui sait même si sa prédilection pour l'Art gothique ne venait pas, en partie, d'une émotion, d'un élan de tendresse devant les ruines de son pays ? Elles lui rappelaient la fuite des années, la fin de toutes choses, la décrépitude, la mort. Autant de pensées banales, mais qui, alors, étaient de mode. En 1801, Ballanche gémissait en termes pathétiques sur les « débris » accumulés de Sparte, d'Athènes, de Thèbes et de Babylone (2). Volney intitulait son chef-d'œuvre les « Ruines » ou « Méditations sur les Révolutions des Empires ». Les « Ruines » ont paru en 1791 et Chateaubriand qui les cite dans l'*Essai sur les Révolutions* de 1797 (3), les avait donc lues avant la publication du *Génie du Christianisme*. Volney était alors très connu et très aimé dans le monde des lettres. Il est fort possible que telle de ses pages sur la *Vallée des Sépulcres* à Palmyre soit à l'origine de telle page de Chateaubriand (4).

Ceci nous amène à quelques considérations sur les tombeaux. Des chapitres entiers du *Génie du Christianisme* sont consacrés aux « tombeaux », tombeaux antiques, tombeaux modernes, tombeaux chrétiens, tombeaux dans les

(1) *Voyage en Italie et en Sicile, fait en 1801 et 1802* par Creuzé de Lesser, pp. 243 et 244.

(2) *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et les Arts*, p. 124.

(3) T. I, p. 591.

(4) Cf. *Les Ruines*, pp. 4 et 5, avec *René*, t. III, p. 77. Voir aussi ci-dessous, p. 110.

églises (1)... René, dans ses vagabondages poétiques, n'a garde d'oublier la méditation à l'ombre des « pâles tombeaux » (2). Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, il parle de la Chapelle Expiatoire du boulevard Haussmann, un tombeau, comme du monument « peut-être le plus remarquable de Paris » (3). « Ce cloître, formé d'un enchaînement de tombeaux, saisit l'imagination et la remplit de tristesse » (4). Passion saugrenue et que l'on peut mettre en regard du goût des nocturnes et du goût des ruines dont nous venons de parler. Tout ceci est bien de l'époque. C'est toujours la hantise de la mélancolie, de la tristesse romantique. Ducis, Millevoye chantent la mélancolie ; Thomas Warton écrit en 1745 les *Plaisirs de la Mélancolie* ; Gray son *Élégie sur un Cimetière de campagne* (qui devait être traduite par Chateaubriand en 1796) ; Legouvé son *Poème de la Mélancolie* et son *Poème de la Sépulture* (1796) (5).

Rappelons aussi le goût des tombeaux dans les jardins, qui date des derniers temps avant la Révolution. Il n'est, sous l'Empire, guère de jardin qui ne se flatte de son « tombeau », de sa « pyramide » ou de son « urne ». Tombeau de Cook, à Méréville (6) ; tombeau de l'amiral Coligny, à Maupertuis (7) ; tombeau de J.-J. Rousseau, à Ermenonville (8) ; tombeau d'Héloïse et d'Abeilard dans l'*Ellysée du Musée des Monuments français*.

Chateaubriand, d'ailleurs, goûtait assez peu les fabriques

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 398 à 409.

(2) *René*, t. III, p. 77.

(3) *Mémoires d'outre-Tombe*, t. III, p. 461.

(4) La *Chapelle Expiatoire* a été terminée par Fontaine, en 1826.

(5) Voir *Journal de Peltier*, t. IX, p. 610 et suivantes (1796) et t. XXI, p. 185 à 191. Cf. également le bel ouvrage de Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII^e siècle*.

(6) Voir Alexandre de Laborde : *Descriptions des nouveaux jardins de France et de ses anciens châteaux*, planche 55.

(7) *Id.* planche 93.

(8) *Id.* planche 34.

dans les jardins. S'il parle avec sympathie de la « colonne » de Méréville (1), il n'aime, par contre, ni les fabriques du parc de Stowe en Ecosse (parc dessiné par Kent) (2) ni les « ruines factices » du parc Monceau » (3).

C'est ici le moment de rappeler la parenté d'esprit entre Chateaubriand et Bernardin de Saint-Pierre. Les mêmes réflexions sur les tombeaux et sur les ruines que nous trouvons chez l'un, nous les retrouvons chez l'autre. Bernardin et Chateaubriand se connaissaient ; ils avaient été liés d'amitié bien avant la publication du *Génie du Christianisme*. Cette amitié porta ses fruits ; le chapitre du *Génie du Christianisme* consacré aux « Ruines en général » est presque entièrement copié du chapitre des *Etudes de la Nature* sur le « Plaisir de la Ruine » (4).

Autre idée et qui contribue elle aussi à jeter quelque lumière sur la question si importante des influences possibles : Chateaubriand connaissait la théorie célèbre de Bernardin de Saint-Pierre sur les *Harmonies* (5) ; il a su s'en inspirer largement. Pour Bernardin, pour Chateaubriand, pour Quatremère de Quincy, il y a harmonie entre le site et l'architecture : « *Chaque chose doit être mise en son lieu...* Les Grecs n'auraient pas plus aimé un temple égyptien à Athènes que les Egyptiens un temple grec » à Memphis » (6). C'est la théorie officielle des classiques, théorie d'artiste d'abord mais aussi théorie politique. Dirigée comme nous le verrons plus tard contre l'institution démocratique et révolutionnaire des musées, elle rallie la

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 530 et 531.

(2) id. p. 317.

(3) id. p. 466.

(4) Cf. Wilhelm Lusch, *Chateaubriand in seinem Verhältnis zu Bernardin de Saint-Pierre*, Heidelberg, 1912, in-8°.

(5) *Essai sur les Révolutions*, t. I, pp. 387 et 388.

(6) *Génie*, t. II, p. 292.

faveur des nobles, des émigrés, de tous les partisans de la tradition. Les plans de l'art, avait dit Bernardin de Saint-Pierre, s'allient « avec la majesté de ceux de la » nature » (1). Pour Quatremère de Quincy, le site donne de la valeur au temple, et réciproquement : « Jamais le » nom de Tibur, jamais ses beaux aspects ne se repré- » tent... sans l'image du monument qui en est devenu insé- » paradis » (2). Le monument ne doit donc pas être vu détaché de son cadre ; il forme un tout indissociable avec les rochers, avec le ciel qui l'entourent. Chateaubriand, artiste et homme de son temps, ne se contente pas d'adopter en gros la théorie des Harmonies. Il la fait sienne en ajoutant des précisions nouvelles. Pour chaque type d'architecture, il y aura un type correspondant de paysage : « Le » Grec ou le Moresque veulent un brillant soleil pour leur » élégance ; le gothique s'arrange mieux des ombres et des » nuages » (3). L'architecture aura donc une *patrie* que créeront le paysage et les souvenirs. C'est la condamnation de la cathédrale gothique, à Milan (4) ; des portiques du *Cinquecento*, à Prague (5) ; d'édifices comme la Bourse, ou comme la Madeleine, à Paris.

Nous n'avons pas pu savoir de façon précise si Chateaubriand connaissait Quatremère ; il ne mentionne pas son nom dans le *Génie du Christianisme*. Mais on ne peut que souligner leur parenté d'idées : Le poète parle de la *beauté relative* (6) du monument, celle

(1) *Etudes de la Nature*, t. III, p. 120. Voir ci-dessous pp. 107 et suivantes.

(2) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, p. 88.

(3) *Lettres à la comtesse de Castellane*, pp. 57 et 58. Lettre du 29 novembre 1825.

(4) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 275. Voir ci-dessous, p. 129.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 113.

(6) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 192.

qui est en rapport avec le site et avec les souvenirs ; Quatremère de Quincy lui aussi distinguait la *beauté absolue* de la *beauté relative* : « Il y a sans doute, et dans la nature, » et dans les ouvrages de l'Art, une sorte de beau théorique ; c'est celui des proportions par exemple, ou des meilleurs rapports que les formes ont entre elles... Mais je l'ai déjà dit, ce n'est pas de ce beau théorique que j'entends parler ; celui-ci ne produit point de passions, ne fait point d'enthousiastes, n'enflamme point les cœurs... Celui dont je parle s'accroissait dans l'imagination de toutes les affections sympathiques relatives à ces images. Il avait son principe dans le cœur de l'artiste... » (1).

Ce beau que nous pourrions appeler *beau sympathique*, Chateaubriand trouvait lui aussi que c'était la « principale beauté » : « Les Grecs n'auraient pas plus aimé un temple égyptien à Athènes que les Egyptiens un temple grec à Memphis ; ces deux monuments, changés de place, auraient perdu *leur principale beauté*, c'est-à-dire leurs rapports avec les institutions et les habitudes des peuples » (2).

On comprend le point de vue de Quatremère de Quincy, bien qu'il paraisse étrange au premier abord d'entendre ce fougueux adversaire des Romantiques parler de « passion » et d'« imagination ». La théorie des harmonies était chez Quatremère une arme de combat contre les Romantiques et contre la théorie de l'Art pour l'Art. Quatremère parle de « sentiment » ; ne nous étonnons pas trop, il entre en lice, il va battre les Romantiques par leurs propres armes ; il rêve surtout d'exterminer cet Alexandre

(1) *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, p. 66.

— C'était aussi l'idée de M^{me} de Staël (*Corinne*).

(2) *Génie du Christianisme*, t. II, pp. 292.

Lenoir dont la gloire grandissante l'offusque (1). Tout autre est le point de vue où se place Chateaubriand : il ne défend pas de chapelle (du moins pas en art) ; il lui est bien égal au fond que les Romantiques professent telle idée et les classiques telle autre ; mais dans le clan des classiques, voilà que par hasard on parle d' « imagination » et de « sentiment » : il y court. Et il ne se croira pas « classique » pour cela, et il aura raison, car rien n'est moins « classique » que sa façon d'envisager la théorie des harmonies.

Là où Quatremère ne voit encore que la nature-décor, la nature-fond-de-tableau à la manière de Nicolas Poussin, Chateaubriand nous le savons voit l'effet pittoresque de l'ensemble, le plaisir des yeux et du cœur. En véritable poète il n'isole pas ses sensations. Son esprit synthétique et profondément artiste ne divise pas la nature en casiers indépendants ; pour lui tout s'accorde, tout se répond, les choses elles-mêmes se reflètent les unes dans les autres. Ce n'est pas Chateaubriand classique qui fait sienne la théorie des harmonies, mais Chateaubriand artiste et visionnaire. Il saura la développer avec magnificence, rejoignant presque son ami et disciple Edgar Quinet. Lorsque, en 1830, Quinet voyait des rapports entre la molle Ionie et ces « draperies de marbre » qui flottaient en « longues cannelures » (2), qui sait s'il ne devait pas cette idée à Chateaubriand ? Ce n'est plus seulement ici juxtaposition d'un certain site et d'un certain aspect de l'art. C'est l'*influence* directe de l'un sur l'autre. « On conçoit presque comment

(1) Et il y réussit ; puisque c'est après la publication des *Considérations morales sur la Destination des ouvrages de l'art*, parues en 1815, que fut disloqué, par un édit de Louis XVIII, le *Musée des Monuments français*.

(2) *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'Antiquité*, pp. 100 et 101.

» l'architecture du Parthénon a des proportions si heu-
» reuses, écrit l'auteur de l'*Itinéraire* ; comment la sculp-
» ture antique est si peu tourmentée, si paisible, si simple,
» lorsqu'on a vu le ciel et les paysages gracieux de Corinthe
» et de l'Ionie » (1). Pour Quinet comme pour Chateaubriand qui l'a peut-être inspiré, le temple grec est une forme pure sur laquelle est modelé tout le monde de la civilisation antique (2).

La théorie des harmonies était chère au cœur de Chateaubriand ; aussi la voyons-nous développée dans tous ses ouvrages et jusque dans l'*Essai sur la littérature anglaise* ; mais là elle est singulièrement élargie : dans le *Génie du Christianisme*, il ne s'agissait encore que de l'harmonie entre le paysage, les souvenirs et le monument ; dans l'*Essai sur la littérature*, il y a relation non seulement entre le monument et son cadre, mais entre l'artiste et son époque. *Un monument d'architecture, une œuvre littéraire quelconque, doivent être en accord avec le ciel, les mœurs, le temps.*

C'est au nom des Harmonies que Chateaubriand dénonce, au XIX^e siècle, le « calque de la littérature latine » ou l'« affectation de l'architecture bâtarde romaine » (3). C'est au nom des Harmonies que hautement il s'avoue romantique, admirateur de la Cathédrale née « de notre religion et de nos mœurs » — « en harmonie avec notre ciel » — appropriée à « nos besoins » (4). C'est au nom des Harmonies, enfin, qu'il s'élève contre les excès des Romantiques

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 115. Cf. ci-dessous p. 228.

(2) *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité*, p. 100 et 101.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 493.

(4)

id.

id.

capables d'imiter les défauts de Shakespeare « de sang-froid, au milieu des mœurs nouvelles » (1).

La théorie des Harmonies avait pour Chateaubriand comme pour Quatremère de Quincy, une conséquence logique : la haine des musées. Mais nous nous réservons de traiter ce sujet dans un chapitre de l'*Art moderne*.

Nous venons d'envisager l'idée que Chateaubriand se faisait de la beauté. Il nous reste à analyser, en quelques phrases, ce que nous pourrions appeler l'élaboration et les caractères de sa « vision d'art ». Pour nous rendre compte du travail d'élaboration de l'artiste, il faudrait qu'en regard de ses tableaux polis et retouchés, nous puissions placer les esquisses sur lesquelles il travaillait. Par bonheur, nous possédons l'une de ces esquisses. La voici : « Vue du golfe » de Naples en revenant ; cap dessiné par la lumière du » soleil couchant ; reflet de cette lumière sur le Vésuve » et l'Apennin ; accords ou harmonie de ces feux et du ciel. » Vapeur diaphane à fleur d'eau et à mi-montagne. Blancheur des voiles des barques rentrant au port. L'île de » Caprée au loin. La montagne des Camaldules avec son » couvent et son bouquet d'arbres au-dessus de Naples. » Contraste de tout cela avec la Solfatare » (2).

Ces notes rapides, crayonnées face au paysage ne sont pas la copie, le calque exact de la réalité. *Chateaubriand fait un choix dans la réalité, il ne veut pas tout peindre* (3). Négligeant les terres, les rochers, les maisons du cap de Naples, il voit simplement ses *contours*, le « cap dessiné par la lumière du soleil couchant ». Il ne décrit pas le

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, p. 580.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 297.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 733.

soleil couchant sur le Vésuve ou l'Apennin ; le *reflet* lui suffit. Des barques, il ne voit que la « blancheur de leurs voiles ». De la mer qu'une « vapeur diaphane ». Partout il se contente d'une seule note, d'un seul trait de pinceau, d'une seule tache de couleur, mais qu'il choisit admirablement.

Dans quel but ? Nous le verrons construire, à l'aide de ces détails pris au réel quelque chose de différent du réel, quelque chose qui sera tout pénétré de ses idées, de sa personnalité à lui. Pour Alexandrie, les éléments de la vision vont tous se grouper autour du thème d'ensemble *désert et tombeaux* ; les détails qui ne s'adapteraient pas à ce thème vont être rejetés impitoyablement (1). C'est donc là une vision *voulue et préparée*. Avant d'avoir vu, Chateaubriand sait ce qu'il veut voir.

Enfin, dernière idée, sa vision n'est pas toujours d'essence simple. Des arts différents y concourent : la Sculpture, la Peinture, quelquefois la Musique. Dans la *Lettre sur la campagne romaine*, c'est d'abord la recherche de la « ligne », des « contours », de « la douce inclinaison des plans » (le dessin) ; c'est ensuite la vision du sculpteur, les vallées qui « prennent la forme d'une arène », les coteaux « taillés en terrasses ». C'est enfin l'analyse *picturale*, notation de la « vapeur particulière » qui arrondit les contours, des ombres et du clair-obscur, de la « gradation insensible des couleurs » (2).

La vision est parfois si peu simple qu'elle peut faire penser à une véritable mise en scène, à de la machinerie de théâtre. Rappelons à ce sujet les dernières lignes, trop

(1) *Martyrs*, t. IV, p. 464 et 465.

(2) T. VI, p. 309.

connues pour que nous les citions ici, du chapitre sur les *Eglises gothiques*(1).

Nous venons de considérer, sous ses différents aspects, l'idée de beauté chez Chateaubriand, et partout nous l'avons vue marquée d'une *individualité dominante qui en fait l'unité*. Soit que, épris des choses du cœur, il cherche cette beauté là où elle est en harmonie avec la religion, l'amour, la vertu ; soit que, homme de son temps, il ne prenne cependant des idées courantes que celles qui sont en accord avec sa sensibilité. Une érudition immense, bien que superficielle, une mémoire étonnante des détails et des accidents pittoresques (2), un état d'âme qui fondait ensemble ces éléments, tout ceci implique en fin de compte très peu d'esprit critique au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Chateaubriand n'a jamais cherché la vérité pour elle-même, objectivement. Ce fervent de la réalité (on connaît sa phrase inénarrable sur le « maudit amour de la vérité » (3) commence par en voiler une bonne part, et pour ce qui est du reste, il se donne le droit de grouper, d'arranger à sa guise. Pour lui c'est la beauté qui crée la vérité (4) et cette beauté est éminemment subjective, dépendante de lui seul.

La critique littéraire ou artistique qui s'attache uniquement à l'objet, dont le seul but est la recherche du vrai, est une science neuve, presque totalement inconnue à l'époque de Chateaubriand. Lorsque des savants et des érudits comme Quatremère de Quincy nous entretiennent continuel-

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 294.

(2) Chateaubriand — il le répète souvent dans ses *Mémoires* ou dans ses lettres — avait une mémoire des lieux étonnante. C'est elle qui ne lui laisse pas « oublier une seule pierre » de ses voyages antérieurs (*Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 233).

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 232.

(4) Voir Paul Hazard : *Les Aventures du Dernier Abencérage*, p. XXI de la Préface.

lement de ce qu'ils pensent, de ce qu'ils sentent, de ce qu'ils croient, de quel droit irions-nous demander à Chateaubriand poète de chercher la vérité pour le seul amour de la vérité ? Nous comprendrons que, féroce et splendidement égoïste, ne consentant à sortir de soi que pour s'épandre sur les choses et les ramener toutes à soi, il n'ait eu qu'un but en jugeant des œuvres de l'art et des idées sur l'art : s'y retrouver tout entier.

Les idées de Chateaubriand sur l'origine de l'architecture

Chateaubriand prend parmi les idées courantes, avons-nous dit, celles qui sont en accord avec sa sensibilité. Il a beau fréquenter les savants et les écrivains les plus connus (1), il a beau se procurer les derniers ouvrages parus sur tous les sujets qui l'intéressent, il reste toujours obstinément lui-même.

Marcel Proust parle quelque part de ceux qui lisent dans la seule intention de développer leur propre personnalité, de se chercher eux-mêmes, d'éveiller leurs propres idées au contact des idées d'autrui : c'est de cette façon-là que lisait Chateaubriand et il a lui-même répondu à l'avance à tous ceux qui allaient lui chercher chicane par cette phrase magnifique : « L'écrivain original n'est pas celui qui n'imité » personne, mais celui que personne ne peut imiter » (2).

Il a beau copier Charlevoix, plagier Volney, piller les découvertes de Shaw, au fond ce n'est ni Charlevoix, ni Volney, ni Shaw que nous trouvons en face de nous, mais bien encore et toujours Chateaubriand.

On nous pardonnera de revenir souvent sur ce point qui

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. XLV de la Préface testamentaire de 1833.

(2) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 152.

nous semble important : nous ne croyons pas que l'on doive attacher une importance exagérée à la question des influences et des sources. Il est bien entendu qu'il s'agit ici de l'influence en *général*, de celle qui porte sur les sentiments ou sur tout un groupement d'idées ; mais dans ce cas une chose est évidente : on ne se laisse influencer que par ce que l'on aime. Si l'on fait cas d'un auteur, c'est qu'il parle comme nous aurions aimé parler, c'est qu'il exprime nos idées comme nous aurions voulu les exprimer. L'influence peut être un stimulant ; elle est rarement une initiation.

Pour revenir au sujet qui nous occupe, Chateaubriand connaissait les idées courantes sur l'origine de l'architecture ; il avait feuilleté Hérodote et Vitruve, médité le *Voyage du Jeune Anacharsis*, lu Pococke et Le Roy ; il connaissait personnellement Séroux d'Agincourt (1), il connaissait le vicomte de Laborde, auteur du *Voyage en Espagne* et frère de Nathalie.

Ne croyez pas cependant que les idées adoptées par Chateaubriand soient toujours les plus vraisemblables ; ce sont toujours celles qui s'accordent le mieux avec son cœur et son imagination. Vitruve, Pococke, Warburton au besoin, anciens ou modernes, Français ou étrangers, peu importe, il choisira ce qui séduit son imagination, ce qui peut être sujet à des analogies piquantes, à contrastes brillants. Il préférera aujourd'hui telle solution du problème, il pourra préférer demain telle autre. Pourquoi se laisserait-on arrêter par les contradictions ? Le cœur humain lui-même n'est-il pas plein de contradictions ?

« Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et » les hommes ont pris dans les forêts la première idée de

(1) Il l'avait rencontré à Rome en 1803. Voir *Lettre à Fontanes sur la Campagne Romaine*, t. VI, pp. 310 et 311.

» l'Architecture. Cet art a donc dû varier selon les climats.
» Les Grecs ont tourné l'élégante colonne corinthienne avec
» son chapiteau de feuilles sur le modèle du palmier. Les
» énormes piliers du vieux style égyptien représentent le
» sycomore, le figuier oriental, le bananier et la plupart des
» arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie » (1).

Idee séduisante, idée de poète. Chateaubriand qui avait le culte celtique de la Forêt (2), Chateaubriand qui s'était promené à vingt-trois ans ivre de rêves, d'amour et de gloire dans les solitudes encore peu explorées du Nouveau-Monde, a voulu attribuer à la Forêt qu'il adorait, l'origine de son art préféré : l'Architecture.

Il connaît cependant l'idée classique de Vitruve, reprise dans la suite par presque tous les savants : l'architecture trouverait son origine dans la cabane primitive, construite à l'aide de troncs d'arbres. Mais la « cabane » primitive, cela ne « rend » pas, dans la poétique chateaubrianesque. Il faut trouver quelque chose de mieux : si les arbres ont inspiré la colonne, le temple divin, la Forêt, sera seule digne d'avoir inspiré le premier temple construit de mains d'hommes. C'est peu vraisemblable, mais qu'importe ? C'est poétique, et cela suffit. Nous n'insisterons pas pour le moment sur la question de la Forêt inspiratrice, parce que nous aurons l'oc-

(1) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 293.

(2) *Ibid.*, p. 12 ; p. 222, etc.

Il semble que Chateaubriand, qui se vantait volontiers de ses connaissances en botanique, n'ait pas observé très attentivement les végétaux de l'Orient; sans quoi, il se fût aperçu que le bananier, n'ayant pas de tronc, pouvait difficilement inspirer des « piliers », fussent-ils « énormes ». Quant aux sycomores, qui se rencontrent partout en Europe, on peut trouver étrange qu'ils soient compris parmi les « arbres gigantesques de l'Afrique et de l'Asie ». Mais nous aurions mauvaise grâce à chicaner Chateaubriand : *poeta fu e cantai*.

casion d'en parler assez longuement dans le chapitre sur l'Art gothique (1). Il nous suffira de quelques observations sur cette idée : le tronc de l'arbre aurait inspiré la colonne, la couronne de l'arbre aurait inspiré le chapiteau (2). Cette idée n'a pas cessé d'avoir des partisans depuis Vitruve jusqu'à nos jours (3). A l'époque même de Chateaubriand, l'Italien Francesco Milizia la défendait avec ferveur dans ses *Mémoires des Architectes Anciens et Modernes* (1785) :

« Les troncs des arbres, soutiens verticaux de la cabane, se
» transformèrent en colonnes, tantôt lisses, tantôt cannelées,
» tantôt ornées de spirales, comme il advient généralement à
» ces troncs. Elles avaient besoin de la *base*, pour qu'elles

(1) Voir pages 93, 116 et suivantes.

(2) L'arbre a des branches latérales le long du tronc ; si la colonne tire de lui son origine, elle aura parfois cherché à imiter cette particularité ; on trouve souvent en Bretagne de ces calvaires dont la branche verticale est toute bosselée et figure assez bien une branche de sapin dont on aurait coupé les rameaux latéraux. (On peut voir quelques-uns de ces calvaires dans les *Voyages pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* tome II, consacré à la Bretagne. Planches 9, 35 et 38.)

(3) Cf. Quatremère de Quincy : *De l'architecture égyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût*, p. 232 ; Boffrand, *Livre d'Architecture*, p. 5 (1745).

De nos jours (l'idée de Chateaubriand n'en deviendra que plus précise si nous la situons non seulement par rapport à son époque, mais par rapport à nos idées d'aujourd'hui. Une idée ne signifie rien lorsqu'on l'isole des idées-sœurs qui se sont groupées autour d'elle et dont elle n'est elle-même que le reflet) ; de nos jours donc Gabriel Leroux trouve que « l'arbre est une colonne toute taillée », que la « première colonne est un simple tronc, aiguë par la base et planté dans le sol à la manière des pilotis ». (*Les origines de l'Edifice hypostylé*, Paris 1913, pages 38 et 39.)

Quant à Théophile Homolle qui croyait que les Grecs avaient ciselé le chapiteau corinthien sur le modèle de l'acanthé, qui insistait sur le sentiment végétal des colonnes égyptiennes et sur l'instinct naturaliste des Crétois et des Mycéniens, il n'eût pas désavoué telle remarque du *Génie du Christianisme* (*Revue Archéologique* 1916, tome IV, p. 17 à 60. Article sur l'origine du chapiteau corinthien).

» ne s'affaissent pas. Elles avaient aussi besoin, sur le som-
» met du *fût*, des *chapiteaux* qui, s'élargissant peu à peu,
» pourraient mieux recevoir la travée horizontale qu'ils sup-
» portaient. Les ornements de ces chapiteaux, les *feuillages*,
» les *volutes*, les *tiges*, les *festons*, trouveraient leur origine
» dans les branches que l'on laisse au sommet des troncs,
» branches chargées de feuilles et de fleurs, qui seraient
» pressées par la charge posée au-dessus d'elles, et qui
» se seraient recourbées de différentes façons » (1).

C'était l'idée de Le Roy (2) (1758) et de Pococke (3) (1772), l'idée aussi de Thomas Maurice (4) (1794) dont Chateaubriand a pu connaître, à Londres, les ouvrages. C'était l'idée de Quatremère de Quincy (1803) qui voyait une corrélation entre l'aminçissement de la colonne au sommet et l'aminçissement de l'arbre (5).

Mais ce qui séduit Chateaubriand, c'est évidemment le côté poétique de l'idée. Toute sa vie, il a été hanté par cette ressemblance de l'arbre et de la colonne. Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* il parle de ces palmiers isolés de l'Egypte « qui représentaient des colonnes et des portiques » (6). Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* il se souvient avec émotion du « plus charmant des arbres, le papayer,

(1) *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, t. I, pp. XXIII et XXIV de la Préface.

(2) *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, tome I de l'édition de 1770, p. VII.

(3) *Voyages*, t. II, p. 172.

(4) *Indian Antiquities*, t. III, pages 137 et 138. Voir « Art gothique », p. 93.

(5) *De l'architecture égyptienne considérée dans son origine, ses principes et son goût*, page 232.

(6) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 401.

» qu'on eût pris pour un style d'argent ciselé, surmonté
» d'une urne corinthienne » (1).

Chateaubriand trouve l'arbre en lui-même — et c'est surtout du palmier dont il s'agit — d'un tel effet plastique qu'il imagine une colonne qui lui ressemblerait tout à fait : « On
» peut seulement s'étonner qu'on n'ait pas, d'après la variété
» des arbres, mis plus de variété dans la colonne. Nous con-
» cevons par exemple une colonne qu'on pourrait appeler
» colonne *palmiste* et qui serait la représentation naturelle
» du palmier. Un orbe de feuilles un peu recourbées, et
» sculptées au haut d'un léger fût de marbre, ferait ce nous
» semble, un effet charmant dans un portique » (2). Idée qui fut reprise plus tard par Bernardin de Saint-Pierre dans les *Harmonies de la Nature* parues en 1815 (3).

— Que l'architecture trouve son origine dans la nature, c'est un premier point d'établi ; il reste maintenant à se demander quel est le peuple qui le premier a imité la nature ; quel est le peuple qui a transmis ses formes architecturales aux autres peuples. Les uns, parmi lesquels on peut citer Caylus, Pococke, l'abbé Barthélémy (4), etc., voulaient que toute architecture fût fille de l'Egypte ; les autres, tels Sérour

(1) *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, p. 410.

(2) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 293, note.

(3) *Harmonies de la nature*, t. III, p. 230. Nous avons vu que Chateaubriand devait beaucoup à Bernardin de Saint-Pierre : il y a une thèse d'un Allemand, Wilhelm Lusch, *Chateaubriand in seinem Verhältnis zu Bernardin de Saint-Pierre*, 1912, que l'on peut consulter à ce sujet.

(4) Caylus. *De l'Architecture ancienne*. Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, tome XXIII, p. 291.

Pococke : *Voyages*, etc., tome II, pp. 164 et 165.

Barthélémy : *Voyage du Jeune Anacharsis*, t. I, p. 409; le *Voyage du Jeune Anacharsis*, avait été une des premières lectures de Chateaubriand; il connaissait d'ailleurs personnellement l'abbé Barthélémy, qu'il avait rencontré à Paris en 1792, lors de son retour d'Amérique (*Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, p. 10).

d'Agincourt, défendaient un point de vue plus largement humain, plus compréhensif (1). Nous allons voir Chateaubriand adopter tour à tour ces idées opposées, construire ainsi plusieurs systèmes architecturaux, très harmonieux, chacun pris à part, mais qui s'excluent les uns les autres, ce dont il n'a pas l'air de se douter.

Dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, il adopte la solution égyptienne du problème ; il vient de voyager en Egypte, il a été frappé par l'aspect immuable de cette terre séculaire ; aussi l'Egypte lui apparut-elle comme le berceau des Arts (2). On peut se demander s'il ne doit pas cette idée en partie à Fauvel. Nous verrons que Chateaubriand à Athènes faisait grand cas des idées de l'aimable consul ; or, pour Fauvel, tout l'art mycénien était dans le goût de l'Egypte (3).

Enfin, peu importe, l'idée est séduisante ; elle permettra les comparaisons inattendues, les analogies paradoxales qui vont surgir de la plume de Chateaubriand en un crépitement de feu d'artifice : « Je crois apercevoir dans » l'architecture égyptienne, si pesante, si majestueuse, si » vaste, si durable, le germe de cette architecture sarrasine » si légère, si riante, si petite, si fragile » (4). Ce n'est pas un savant qui parle, c'est un poète qui s'égaie à de gracieuses images, qui entrechoque les contrastes, et ceci pour la plus grande beauté de la phrase qui est ciselée comme une œuvre d'art. Chateaubriand cependant flairer l'objection ; les savants vont sourire et le traiter de poète et d'imaginatif ; il faut donc leur prouver qu'un poète, lorsqu'il est Chateaubriand, peut

(1) Voir Séroux d'Agincourt, l'Introduction de l'*Histoire de l'Art par les Monuments*.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 358 ; *Martyrs*, tome IV, p. 163.

(3) Papiers de Fauvel au département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale, tome VIII, folios 247 et 248.

(4) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, tome V, page 358.

être tout aussi savant qu'eux : « Je n'ignore pas que ce système, si c'en est un, est sujet à quelques objections, et même à des objections historiques. Je sais que le palais de Zehra, bâti par Abdoulraham auprès de Cordoue, fut élevé sur le plan d'un architecte de Constantinople, et que les colonnes de ce palais furent taillées en Grèce ; je sais qu'il existe une architecture née dans la corruption de l'art, qu'on peut appeler *architecture justinienne* et que cette architecture a quelques rapports avec les ouvrages des Maures ; je sais enfin que des hommes d'un excellent goût et d'un grand savoir, tels que le respectable M. d'Agincourt et l'auteur du magnifique Voyage en Espagne, M. de la Borde, pensent que toute architecture est fille de la Grèce ; mais quelles que soient ces difficultés et ces autorités puissantes, j'avoue qu'elles ne me font point changer d'opinion » (1).

L'architecture égyptienne à la source de l'art hébraï-

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, tome V, p. 359.

Ce n'est pas tout à fait vrai pour Séroux d'Agincourt. Nous lisons simplement à la page 4 de *L'Histoire de l'Art par les Monuments* : « C'est aux Grecs, à qui tous les genres de gloire étaient réservés, que toutes les nations des temps postérieurs ont l'obligation d'avoir ajouté à tout ce que l'antiquité a inventé pour la solidité et la commodités des édifices, les connaissances qui font tout à la fois de l'Architecture une science et un art : ce sont eux qui ont élevé cette branche de l'industrie humaine au plus haut degré de perfection, en joignant à l'utile l'agréable et le beau. »

Page 1, il dit très clairement qu'il laisse « à l'histoire générale de l'esprit humain le soin de rechercher le moment où doit être placée la naissance des arts dans la succession des temps » et qu'il renonce « même à établir quel est le peuple qui, le premier, en a conçu l'idée ».

L'Histoire de l'Art par les Monuments est de 1823 ; Chateaubriand avait connu Séroux d'Agincourt lors de son premier séjour à Rome, en 1804.

que (1), de l'art grec (2), de l'art étrusque (3) : l'ordre est le même chez Chateaubriand que chez Caylus (4). Qu'on nous permette de noter ici l'analogie sans pour cela insinuer le moins du monde qu'il pourrait y avoir influence.

Il faut insister sur cette origine *égyptienne* de l'art grec : « Les premiers temples de la Grèce, tels que celui de Jupiter à Onga, étaient de véritables temples égyptiens » (5). Plus loin : « La sculpture elle-même était égyptienne à Argos, à Sparte, à Athènes, du temps de Dédale et dans les siècles héroïques » (6). Non pas égyptienne, mais pré-grec-

(1) Il y a eu parfaitement une solution égyptienne du problème sur l'origine de l'architecture juive. Parmi les auteurs qui ont défendu cette thèse, on peut citer Saulcy : *Histoire de l'art juédique*, pages 194 et suivantes, et le comte de Vogüé, le *Temple de Jérusalem*, chap. III.

(2) On se souvient que Champollion croyait trouver en Egypte la source de l'ordre dorique dans une certaine colonne qu'il appelait *proto-dorique* ; quant à Auguste Choisy, il voyait à Pergame « l'imitation des ordres proto-corinthiens de l'Egypte ». *Histoire de l'Architecture*, tome I, p. 374.

Pour ce qui est de l'art grec, nous préférons aujourd'hui rapporter son origine à cette civilisation crétoise et mycénienne qui présente d'ailleurs plus d'un rapport avec l'art égyptien.

(3) En 1819, Jomard trouvait que les vases égyptiens étaient à la « source des vases gracieux qu'on attribuait à l'art des Etrusques ». (*Parallèle entre l'antiquité de l'Inde et celle de l'Egypte, fragment d'un Essai sur l'art en Egypte*, p. 12). Il croyait reconnaître « dans la grande Grèce et dans la Sicile des traces évidentes de l'art égyptien ». (*Notice sur les nouvelles découvertes faites en Egypte, et sur l'influence qu'elles peuvent avoir sur l'étude des antiquités historiques*, p. 14 et 15).

(4) *De l'architecture ancienne*, Histoire de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXIII, pp. 296-298.

(5) *Itinéraire*, t. V, p. 360. Il veut dire le temple d'Athéné-Onga à Amyclée. Cet helléniste prend froidement Onga pour une ville.

(6) *Itinéraire*, p. 360.

que, mycénienne ou crétoise. Chateaubriand qui à défaut de connaissances précises avait une intuition très fine, un vrai flair artistique, a senti les rapports intimes qui liaient ensemble l'art de la Grèce préhistorique et celui de l'Égypte.

Des années passent : les *Etudes Historiques et l'Analyse Raisonnée de l'Histoire de France* parues en 1831 sont en contradiction flagrante avec l'*Itinéraire* de 1811. Ici les Arabes « n'ont rien emprunté des Grecs qu'ils n'ont point connus » (1) ; là, il est dit expressément que les Arabes « orientalisèrent » l'architecture néo-grecque (2). Ici l'art gothique nous vient de l'Égypte, apporté par les apôtres de la Thébàide (3) ; là il est né du néo-grec asiatique apporté « en France, en Angleterre et en Allemagne par les Croisés » (4).

Bref, c'est toute une théorie nouvelle échafaudée sur le thème de l'art grec inspirateur et qui ferait, chose curieuse, de Chateaubriand un précurseur de Courajod par l'intermédiaire de son ami, Alexandre de Laborde. Nous reviendrons plus tard sur cette idée (5).

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 539.

(2) *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 112.

(3) *Itinéraire*, t. V, p. 359.

(4) Préface des *Etudes Historiques*, t. IX, p. 77.

(5) Voir ci-dessous, pp. 155, 156, 324 et 325.

L'Art Gothique

Jusqu'à présent, nous nous étions efforcés d'étudier les idées artistiques de Chateaubriand par rapport à la personnalité déjà fixée et accomplie, Chateaubriand artiste et la morale, Chateaubriand artiste et le classicisme, Chateaubriand artiste et la théorie des harmonies..., etc. C'étaient autant d'aspects différents de la même idée fondamentale, autant de « clichés » tirés sur la même personne.

Dans les pages qui vont suivre, nous observerons l'évolution des idées artistiques parallèlement à l'évolution de la vie même de Chateaubriand. D'où découle le plan de ce chapitre consacré à l'*Art gothique* : étudier le moyen-âge en rapport avec la jeunesse de Chateaubriand (1768-1802), en rapport avec les années de maturité (1802-1825), en rapport avec la vieillesse (1825-1840).

Le Moyen-Age et la Jeunesse de Chateaubriand

I

Nous avons vu que la cathédrale cristallisait aux yeux de Chateaubriand son propre idéal d'adolescence et de jeunesse : c'est un premier point sur lequel il nous faudra insister. Nous essaierons ensuite de situer les idées de Chateaubriand dans leur époque et dans leur milieu.

La vraie Bretagne ne se retrouve plus guère aujourd'hui que dans les départements du Finistère et du Morbihan ; il faut aller jusqu'en Basse-Bretagne pour retrouver les costumes pittoresques et l'antique église de granit noir où « la cendre des fidèles » est placée « dans l'ombre des temples du Seigneur » (1), autrement dit où le cimetière (et souvent aussi l'ossuaire) accompagne l'église.

Il n'en était pas ainsi à l'époque de Chateaubriand ; beaucoup d'antiques coutumes subsistaient encore dans les régions de Saint-Malo et de Dol (2). Saint-Malo surtout était restée une ville du moyen-âge, entourée de remparts sauvages, hérissée de « tours » et de « bastions » (3). A l'intérieur, les ruelles étroites, pavées de rochers inégaux, étaient bordées de maisons de bois où les étages se surplombaient les uns les autres. C'est dans une de ces rues que naquit Chateaubriand : « La maison qu'habitaient alors mes parents » est située dans une rue sombre et étroite de Saint-Malo, » appelée la rue des Juifs » (4).

(1) *Génie du Christianisme*, tome II, page 402.

(2) Voir à ce sujet, Eugène Herpin, *La Côte d'Emeraude*, Rennes, 1894.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 47.

(4) id. p. 23.

Chateaubriand est donc né dans la province de France la plus attachée au passé, dans la ville où, pour ainsi dire, le moyen-âge durait encore ; son enfance a été comme imprégnée d'atmosphère gothique.

Une enfance religieuse, où une bonne partie de la journée était occupée par les exercices de piété. Le jeune Chateaubriand voit et revoit la cathédrale de Saint-Malo « grande, sombre et religieuse » (1) ; les jours de fêtes, il est conduit « en station... aux divers sanctuaires de la ville, à la chapelle de Saint Aaron, au couvent de la Victoire » (2).

Et nous touchons ici au moment délicat où, chez un très jeune enfant, le sentiment artistique n'est pas encore dissocié du sentiment religieux. Cette cathédrale « grande, sombre (3) et religieuse », c'est l'art gothique vu par des yeux d'enfant ; on ne sépare pas encore le sentiment d'adoration et de crainte inspiré par la Divinité de cet autre sentiment qui vient de la splendeur des vitraux et de la hauteur des voûtes ; la tristesse religieuse fait pour ainsi dire tache d'huile sur les choses de l'art (4). Retenons ce point qui est important : c'est sous un aspect de *tristesse* et de *mélancolie*

(1) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Ed. de 1826, p. 32.

Ce passage ne se retrouve plus dans les éditions postérieures des *Mémoires d'Outre-Tombe*. Voir *Bibliographie*, p. VIII.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 51.

(3) L'église gothique *sombre*, étudiée plus tard, p. 122 La nécessité absolue d'un plan nous empêche de vider du premier coup toute la signification profonde et tous les aspects d'une pensée de Chateaubriand.

(4) Une grosse question d'esthétique, impossible à traiter ici. Rappelons les idées de M. Léon Brunschvicg d'après lesquelles la joie esthétique n'aurait rien de commun avec un sentiment d'utilité quelconque, fût-elle religieuse : « Une cathédrale est une œuvre d'art quand on ne voit plus en elle l'instrument du salut, le centre de la vie sociale dans une cité ; pour le croyant qui la voit autrement, elle est autre chose ». (*Introduction à la vie de l'esprit*, Paris, Alcan, 1920, in-8°, pages 97 et 98).

que Chateaubriand a tout d'abord vu le moyen-âge. Les paysages bretons, naturellement tristes, l'y incitaient.

Ces paysages nous arrêteront quelques minutes. Écoutons le poète nous décrire sa Bretagne natale : « Cette longue pres- » qu'île, d'un aspect sauvage, a quelque chose de singulier ; » dans ses étroites vallées, des rivières non navigables bai- » gnent des donjons en ruine, de vieilles abbayes, des huttes » couvertes de chaume où les troupeaux vivent pêle-mêle » avec le pâtre. Ces vallées sont séparées entre elles ou par » des forêts remplies de houx grands comme des chênes, ou » par des bruyères semées de pierres druidiques autour des- » quelles plane l'oiseau marin et paissent des vaches maigres » avec de petites brebis. Un voyageur à pied peut cheminer » plusieurs jours sans apercevoir autre chose que des landes, » des grèves et une mer qui blanchit comme une multitude » d'écueils : région solitaire, triste, orageuse, enveloppée de » brouillards, couverte de nuages, où le bruit des vents et » des flots est éternel » (1).

En lisant attentivement cette description, nous y trouvons comme le résumé de toutes les idées de Chateaubriand sur l'Art gothique : la Bretagne était triste, Chateaubriand a vu l'art gothique sous un aspect de tristesse ; elle était sauvage et orageuse : c'est sous un aspect de sauvagerie que Chateaubriand verra la cathédrale ; la Bretagne était mystérieuse et passionnée, patrie des fées et de Velléda ; le caractère de mystère et de fougue se retrouvera dans la cathédrale. Enfin la Bretagne était le pays des forêts, Chateaubriand trouvera l'origine de l'architecture gothique dans les forêts.

Mais revenons à Chateaubriand enfant : après avoir passé les premières années de sa vie à Saint-Malo, il est envoyé

(1) *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 136.

au collège de Dol (1), où il fait un séjour de trois années. Et Dol, c'est de nouveau le moyen-âge ; maisons du xv^e siècle où des piliers de granit supportent l'étage supérieur à pans de bois, antique cathédrale, la plus belle de la Bretagne (2). Pour M. Victor Giraud, « René vint plus d'une » fois s'agenouiller sous ces sombres et religieuses voûtes, et » il apprit à aimer l'art gothique en contemplant ces splendides verrières et ces étonnantes, ces fines colonnettes, qui » montent d'un si noble élan vers le ciel » (3). La cathédrale de Dol fut certainement une des églises gothiques qui influença le plus Chateaubriand, avec Saint-Denis et peut-être aussi Westminster.

Lorsque dans *le Génie du Christianisme* on nous décrit ces « deux tours hautaines plantées à l'entrée de l'édifice » (4), nous pensons aux tours de Dol ; ces « voûtes toutes noires de siècles » (5), ce sont les voûtes de granit noir de Dol ; ces murs « moussus » (6) c'est encore Dol ; ce « tombeau » poudreux, sur lequel est couchée la figure gothique de quelque évêque revêtu de ses habits pontificaux, les mains jointes, les yeux fermés » (7), c'est probablement le tombeau de Jean Dubois, évêque de Dol, qui se trouvait dans la cathédrale jusqu'à la Révolution (8). Enfin, lorsqu'on

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 74.

(2) Voir sur la ville et la cathédrale de Dol, André Rhein, *La Cathédrale de Dol*, Caen 1911. Il y a de très belles reproductions de la cathédrale de Dol dans les *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'ancienne France*, tome II. Planches 230 et 231.

(3) Victor Giraud : *Nouvelles études sur Chateaubriand*, pp. 35 et 36.

(4) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 294.

(5) *idem.* pp. 292 et 293.

(6) *idem.* p. 292.

(7) *idem.* p. 406.

(8) André Rhein, *La Cathédrale de Dol*.

nous décrit, si poétiquement, les « longues herbes » qui « tremblent » (1), à l'ouverture des édifices gothiques, et ces sculptures qui « deviennent autant de corbeilles où les » vents portent, avec la poussière, les semences des végétaux » (2), nous nous souvenons de cette niche vide de l'un des portiques latéraux de Dol, parée splendidement d'un gros bouquet de fleurs sauvages.

Nous avons cité Westminster : c'est que nous nous plaisons à mettre en regard de l'architecture de Dol le style perpendiculaire caractéristique du gothique anglais ; Dol avait presque tous les caractères d'une église anglaise — caractère anglais des arcs-boutants fortement inclinés, — caractère anglais du vaste chœur terminé par un chevet plat (3). Nous verrons que le séjour de Chateaubriand en Angleterre sera comme la continuation naturelle de ses impressions d'enfance ; dans l'église anglaise, il retrouvera l'église bretonne.

Interne au collège de Dol, Chateaubriand qui ne s'appelait encore que « Francillon » passait ses vacances à Combourg, et là encore, et là plus que jamais, il se retrouvait en plein moyen-âge. Le château de Combourg deviendra le cadre de ses premiers rêves avec ses deux tours inégales, terminées par des créneaux, ses fenêtres étroites et tréflées, son vestibule sonore, à voûte d'ogives, et l'aspect morne et silencieux de ses grandes salles désertes où vivaient espacées

(1) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 364 et 365.

(2) id. p. 364.

(3) André Rhein : *op. cit.*

Il ne faudrait d'ailleurs pas se figurer que Chateaubriand, très ignorant en archéologie, se doutât le moins du monde que la cathédrale de Dol ressemblait aux églises anglaises ; il n'en reste pas moins vrai qu'il ne se sentit pas dépaysé en Angleterre ; nous reviendrons sur ce point.

quelques rares personnes. Le château avait la « figure d'un char à quatre roues », par conséquent, il était construit sur le plan classique de l'ancien château-fort féodal : au milieu une cour intérieure, à chaque angle une tour dont l'une (la tour du Maure) datait, en partie, du xiv^e siècle (1).

Pour Chateaubriand, fils du xviii^e siècle, le gothique de Combours est de nouveau un gothique triste, parfois effrayant ; il s'agit de la « triste et sévère façade » du château ; plus loin, « des passages et des escaliers secrets, des cachots et des donjons » (2) ; il prend le mot « donjon » dans le sens de quelque chose qui émerge, qui domine, et pas du tout dans le sens technique. Le donjon est le noyau fortifié de la demeure seigneuriale, sorte de château-fort dans le château. Il forme une construction indépendante, avec un escalier particulier. A Combours, le donjon, ce sera donc, si l'on y tient absolument, la tour du Maure. Mais Chateaubriand, encore une fois, ne prend pas le terme dans son sens exact.

Il parle, toujours dans les *Mémoires*, des « souterrains murés » ; la chapelle est un « oratoire sombre » (3). Dans ce triste château, la chambre de René est la moins agréable ; il est « niché dans une espèce de cellule isolée au haut de la tourelle de l'escalier » (4) et qu'il appelle — toujours par extension du terme — son « donjon » (5). Le

(1) La courtine, le perron central et la haute tour de droite étaient du xvi^e siècle. Saccagé à l'époque de la Révolution, Combours fut privé d'une série de portraits d'hommes illustres du temps de Henri IV, et que Chateaubriand enfant y avait vus. Cf. : marquis de Rosambo, *Réminiscences, Combours*, Nantes, 1899. Voir aussi *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'ancienne France*, au tome II de la Bretagne, planche 236, une vue de profil du château de Combours.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, pp. 71 et 72.

(3) *idem.* p. 134.

(4) *idem.* pp. 132 et 133.

(5) *idem.* p. 137.

jour, il voit à travers la fenêtre « les créneaux de la cour-tine opposée » (1) ; la nuit il rêve à de terrifiantes histoires de revenants.

Combours est parmi les impressions d'enfance de Chateaubriand celle qui est restée la plus vivace ; lorsque dans le *Génie du Christianisme* le poète nous parle de ces « sombres forteresses » (2), demeures des chevaliers, nous reconnaissons la forteresse de Combours. Le donjon où le chevalier est reçu, c'est le donjon de René ; les cauchemars du chevalier à minuit, ce sont ceux que Chateaubriand avait à Combours : « Vers minuit, on entendait un bruit » léger, les tapisseries s'agitaient (3), la lampe du paladin s'éteignait, un cercueil s'élevait auprès de sa couche » (4).

On retrouve Combours dans *les Martyrs* : « Le château » où je commandais, raconte Eudore, situé à quelques milles » de la mer, était une ancienne forteresse des Gaulois, agrandie par Jules César lorsqu'il porta la guerre chez les » Venètes et les Curiosolites. Il était bâti sur un roc, appuyé » contre une forêt, et baigné par un lac » (5).

Chateaubriand imagine le château de Satan ; c'est encore Combours : « Au centre de l'abîme, au milieu de l'océan qui » roule du sang et des larmes, s'élève parmi les rochers un » noir château, ouvrage du désespoir et de la mort. Une » tempête éternelle gronde autour de ses créneaux menaçants, un arbre stérile est planté devant sa porte, et sur

(1) *Mémoires*, t. I, p. 137.

(2) *Génie*, t. II, p. 480.

(3) Il y avait des tapisseries dans la chapelle de Combours et qui furent enlevées à l'époque de la Révolution. Marquis de Rosambo. *Combours*, p. 67.

(4) *Génie*, p. 481.

(5) *Les Martyrs*, tome IV, p. 133.

» le donjon de ses tristes murs, repliés neuf fois sur eux-
» mêmes, flotte l'étendard de l'orgueil à demi-consumé par
» la foudre » (1). Nous reconnaissons les « créneaux », les
« donjons », les « tristes murs ». Quant à l'« arbre stérile »,
nous pourrions préciser de quel arbre il s'agit : c'est le
« prunier sauvage » (2) que Chateaubriand voyait de sa
cellule.

On se tromperait cependant si l'on imaginait que l'art
gothique à Combourg n'inspirait au jeune Chateaubriand
que des pensées de tristesse et d'effroi. Il y découvre une
source profonde de plaisir : la chevalerie, et avec elle le
culte du passé, l'attrait du merveilleux : « N'y a-t-il donc
» rien de merveilleux dans ces temps des Roland, des Gode-
» froy, des sires de Coucy et de Joinville ? Dans ces temps
» des Maures, des Sarrazins, des royaumes de Jérusalem et
» de Chypre... ? » (3).

Nous croirions volontiers que dans ses longues heures
d'oisiveté, Chateaubriand adolescent feuilletait des ouvrages
de chevalerie (4). Le *Génie du Christianisme* est littérale-
ment nourri d'histoires de chevalerie, La Curne de Sainte-
Palaye, De Tressan, etc. ; c'est toujours le XVIII^e siècle.
Des chapitres entiers sont consacrés à la chevalerie : che-
valiers de Malte, Ordre Teutonique, chevaliers d'Espagne,
vie et mœurs des chevaliers (5). On nous dit que les temps

(1) *Les Martyrs*, tome IV, pp. 121 et 122.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 137.

(3) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 406.

(4) Dans la notice de la Vente de la Bibliothèque de Chateaubriand, en 1817, nous remarquons, n^o 192 : *Corps d'extraits de romans de chevalerie*, par de Tressan, Paris, 1782.

Puis, par le même : *Traduction libre d'Amadis des Gaules*, Paris, 1779.

(5) Tout le livre V de la quatrième partie du *Génie du Christianisme* est consacré à la chevalerie, tome II, pages 471 et suivantes. De plus, Chateaubriand cite dans les *Notes et Eclaircissements* du

chevaleresque sont « les seuls temps poétiques de notre histoire » (1). Le seul mot *de chevalerie* », ajoute-t-on, « le seul nom d'un illustre *chevalier* est proprement une merveille, que les détails les plus intéressants ne peuvent surpasser... » (2). Il ne suffisait pas à Chateaubriand de vanter la chevalerie ; il a voulu être chevalier lui-même. Nous le verrons en 1806, à Jérusalem, ceindre avec une fierté émue l'épée de Godefroy de Bouillon et chausser ses éperons dans l'église même du Saint-Sépulcre (3). La chevalerie est parée des charmes de l'antiquité, de la religion, de l'amour, elle est émouvante comme les temples gothiques où elle allait s'agenouiller, comme les « vastes architectures », les « grands étangs solitaires », les « vieilles forêts » (4) qui faisaient sa demeure ; elle apporte avec elle toute la « féerie » et tous les « enchantements » (5).

A l'époque de René, la chevalerie n'est plus, mais il reste la cathédrale, vivant témoignage, évocatrice des souvenirs de vaillance et d'honneur : « L'ancienne France semblait revivre : on croyait voir ces costumes singuliers, ce peuple si différent de ce qu'il est aujourd'hui ; on se rappelait

Génie, édition complète, tout un long passage de l'*Histoire des Croisades*, de Michaud, Paris, 1822. Voir pages 662-667.

(1) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 471.

(2) *idem.* page 477.

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, tome V, pp 339 et 390. Cette touchante et flatteuse cérémonie est d'ailleurs complètement ignorée de Julien, le domestique de Chateaubriand, qui l'accompagnait en Terre Sainte.

Chateaubriand, fervent de la chevalerie, est un fils du XVIII^e siècle : Cf. Jean Locquin, *la Peinture d'Histoire en France, de 1747 à 1785*, p. 161; et René Lanson, *Le Goût du Moyen-Age en France, au XVIII^e siècle*, pp. 15 et 17. Cf. aussi Ducis, *Epîtres et Poésies diverses*, tome I, p. 225, un poème sur l'ancienne chevalerie.

(4) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 478.

(5) *idem.* *idem.*

» et les révolutions de ce peuple, et ses travaux et ses » arts » (1). Pour Chateaubriand comme pour nous, la cathédrale est donc toujours pleine de sens, riche de signification profonde. Elle est *évocatrice*, elle est la survivance du passé.

Nous nous attachons, il est vrai, davantage au côté symbolique ; l'orientation de l'édifice, le plan en forme de croix, le costume des officiants, les chants religieux sont pour nous autant de figures des Livres Saints, autant d'allusions à la vie du Christ et des apôtres (2). Moins savant que nous, mais non moins ému, — on ne pouvait entrer dans une église gothique, écrit-il, sans éprouver une sorte de *frissonnement* (3) — Chateaubriand a surtout été frappé par l'aspect *antique* de la cathédrale. « Plus ces temps étaient éloignés de nous, plus ils nous paraissaient magiques... » (4). Là où nous trouvons les symboles, lui n'a vu que les souvenirs.

Ainsi l'adolescent développe peu à peu grâce à ses lectures, grâce à ses rêveries, grâce au concours de toutes les circonstances qui l'entourent, une certaine vision du moyen-âge qui deviendra celle du *Génie du Christianisme* ; vision d'enchantement mais vision triste, voilée d'indéfinissables désirs, où se mêlent la nostalgie chrétienne et la pensée de la mort. Chateaubriand a 15 ou 16 ans ; son imagination « se propageant sur tous les objets ne trou-

(1) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 293.

(2) Cf. Emile Mâle : *L'art religieux au XIII^e siècle*.

(3) *Génie*, t. II, p. 293.

(4) *id.* *id.*

Concernant le caractère antique de l'architecture, voir *chap. préliminaire*, p. 22.

» vait nulle part assez de nourriture et aurait dévoré la
» terre et le ciel » (1) ; c'est le moment où tout devient
passion chez lui « en attendant les passions mêmes » (2) ;
où ses « transports étaient incroyables » (3) ; où il se crée
à lui-même une femme idéale qu'il appelle sa « Sylphide »
et avec laquelle il entreprend de merveilleux et fantas-
tiques voyages. C'est le moment où, probablement, il décou-
vre Ossian mis à la mode par la traduction de Letour-
neur (4), plus tard par les peintures des Salons (5).

De telles orgies mentales ne pouvaient pas rester sans
influence sur ses autres idées ; le goût du moyen-âge s'en
est ressenti ; il semble que ses passions obscures et tumultueuses se soient harmonisées avec les voûtes, les pinacles, les ogives de la cathédrale gothique et les aient pour ainsi dire modelés à leur image. Chateaubriand n'est pas seul à rêver dans la cathédrale : il y trouve la présence latente de ses sentiments exaltés, de ses enchantements, de ses souffrances étranges. Désirable et inaccessible sa Sylphide est près de lui ; c'est elle qui transforme les piliers immobiles en arbres vivants, qui fait frissonner les feuillages de pierre et qui attache au temple gothique ce « bruit des » vents et des tonnerres qui roule dans la profondeur des » bois » (6).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 138.

(2) *idem.* pages 138 et 139.

(3) *idem.* *idem.*

(4) La traduction de Le Tourneur parut en 1777.

(5) La vogue d'Ossian durait encore aux salons de 1810-1812-1814, avec les toiles de Crépin, de M^{lle} Delaval, de M^{lle} Revet, de Le Guay. Cf. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture... des artistes vivants*. Nous reviendrons d'ailleurs sur l'influence ossianique chez Chateaubriand au moment du séjour en Angleterre.

(6) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 294.

La « profondeur des bois ». Chateaubriand percevait des rapports subtils entre l'aspect des forêts et l'aspect des églises gothiques. En Bretagne, elles n'étaient jamais bien loin l'une de l'autre ; quand Francillon allait le dimanche à la messe, en compagnie de sa sœur et de sa mère, il sortait des bois de Combourg, le *Grand Mail* et le *Petit Mail*, pour entrer dans l'église (1).

Dès ses jeunes années, Chateaubriand trouvait aux forêts un vague caractère de mystère et de religiosité ; il se plaît à rappeler que les anciens Germains appelaient Dieu le « secret des bois » (2) ; lui-même dans le *Génie du Christianisme* nous parle des forêts « berceau de la religion » (3), de la « sainte horreur des forêts » (4) ; des forêts « remplies d'une Divinité immense » (5), d'une « formidable Divinité » (6) ; délicat point de contact entre le génie celtique et le génie germanique. A Combourg, il allait la nuit « errer dans les grands bois » (7) ; quelques années plus tard, à l'époque de son voyage d'Amérique, il traverse, à l'en croire, les grandes forêts vierges, et ceci dans l'équipement complet des « coureurs de bois » (8) ; peaux d'ours sur les épaules, calotte de drap rouge à côtes, casaque, corne pour rappeler les chiens, bandoulière des « coureurs de bois » (9).

C'est le moment où, à vingt-trois ans, une « muse incon-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I. p. 131.

(2) *idem.* t. III, p. 360.

(3) *Génie du Christianisme* tome II, p. 12.

(4) *idem.* p. 83.

(5) *idem.* tome II, p. 222.

(6) *idem.* p. 225.

(7) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 157.

(8) *idem.* p. 370.

(9) *idem.* p. 372.

Le voyage d'Amérique de Chateaubriand est de 1791.

nue » lui est révélée et où il recueille « quelques-uns de ces accents » (1). Ecoutez-le décrire la forêt canadienne : « Les » bruits ont réveillé les bruits. La forêt est toute harmonie. Est-ce les sons graves de l'orgue que j'entends, » tandis que les sons plus légers errent dans les voûtes de » verdure ? Un court silence succède ; la musique aérienne » recommence ; partout de douces plaintes, des murmures » qui renferment en eux-mêmes d'autres murmures ; chaque feuille parle un différent langage, chaque bruit » d'herbe rend une note particulière » (2). Avec ses « voûtes de verdure », avec ses murmures qui rappellent ceux de l'orgue, cette forêt est déjà une cathédrale (3).

Mais il est temps que nous quitions Combourg et l'Amérique : Chateaubriand a 19 ans, on l'envoie à Paris espérant lui trouver du service dans l'armée du roi. En réalité, on le livre de nouveau aux impressions du moyen âge. Il flâne dans les vieilles rues de la capitale, rue Saint-Denis, rue Bourg-l'Abbé, rue aux Ours (4), rue de la Cité. Il visite Notre-Dame, Saint-Germain-des-Prés, Saint-Denis, la Sainte-Chapelle, la Chartreuse de Paris (5), et de nouveau le moyen-âge lui apparaît sous un aspect de tristesse :

« Dans le vieux Paris, je revoyais mon enchanteresse, » mais elle avait pris sous les arches gothiques et parmi » les tombeaux quelque chose de la mort : elle était pâle,

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 383.

(2) *Voyage en Amérique*, tome VI, p. 78. Cf. aussi, *Lettre à Fontanes*, t. VI, p. 315.

(3) Cf. *Génie du Christianisme*, tome II, p. 282 : « Ces murmures qui règnent dans les temples gothiques », et *René*, t. III, p. 78 : « Qu'ils sont beaux ces bruits, qu'on entend autour des dômes, semblables aux rumeurs des flots dans l'Océan, aux murmures des vents dans les forêts ou à la voix de Dieu dans son temple ». Nous reviendrons sur la question des forêts, pp. 116 et suivantes.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 201.

(5) *idem*.

p. 236.

» elle me regardait avec des yeux tristes ; ce n'était plus
» que l'ombre ou les mânes du rêve que j'avais aimé » (1).

En 1792, nouvelles impressions ; Chateaubriand, jeune sous-lieutenant dans l'armée des Princes, entre en contact avec ce qu'il appelle le « Tempé des Muses barbares » (2), autrement dit la vallée du Rhin. Il traverse « cette belle » vallée... où les chevaliers apparaissaient autour des ruines » de leurs châteaux, où l'on entend la nuit des bruits d'armes, quand la guerre doit survenir » (3). De nouveau moyen-âge et chevalerie.

Il ne faut pas oublier qu'à la fin du XVIII^e siècle, le gothique semble beaucoup plus chez lui, qu'il est beaucoup plus respecté en Allemagne qu'en France. L'Allemagne apparaît à cette époque comme la véritable patrie du moyen-âge (4). Chateaubriand ignorait la langue allemande, il ne connaissait pas ou presque pas ses écrivains, mais il y avait entre son génie si profondément celtique et le génie germanique une réelle affinité ; sans la connaître beaucoup, il comprenait, il aimait d'instinct la « vieille Germanie ».

Il remonte le Rhin d'Aix-la-Chapelle à Coblenz ; il « admire » la cathédrale de Cologne (5) (oubliant que c'était une cathédrale française dont le chœur notamment est la copie du chœur d'Amiens). Cologne apparaissait aux yeux

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, p. 236.

(2) *idem.* p. 53.

(3) *idem.* id.

(4) Voir Fernand Baldensperger : *Le mouvement des idées dans l'émigration française, 1789-1815*, p. 70 du tome I.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, p. 53. Voir ci-dessous p. 166.

Chateaubriand écrit : « Je remontai le Rhin jusqu'à Coblenz ». Ce qui semblerait indiquer qu'il n'allât pas au-delà. Toutefois, dans *l'Essai sur les Révolutions*, il laisse entendre qu'il aurait été aussi à Mayence et à Francfort (voir tome I, note au bas de la page 414).

des Romantiques comme le chef-d'œuvre de l'art du moyen-âge. Mais son séjour en Allemagne fut trop court, les impressions trop fugitives pour qu'il puisse véritablement être question d'influence allemande. Nous ne nous y arrêterons pas.

Et maintenant, jetons un coup d'œil en arrière : nous venons de suivre Chateaubriand depuis ses premières années jusqu'à l'âge de 24 ou 25 ans ; nous nous étions proposés d'étudier ses idées sur l'Art gothique : qu'avons-nous constaté ? A part quelques romans de chevalerie, à part Ossian, on peut dire que Chateaubriand, dont l'éducation a été toute classique, n'a pour ainsi dire rien lu sur le moyen-âge (1).

Il sait que les églises de sa Bretagne sont des « églises gothiques » (2) ; il ne sait pas quels sont les caractères de ce gothique ; il ne l'a jamais su d'ailleurs. Pour lui, une église « gothique », c'est simplement une vieille église.

Aurait-il subi des influences de personnes ? C'est peu probable ; entre 1787 et 1789, il fréquente à Paris des gens de lettres, Delisles de Sales, Carbon Flins des Oliviers, Parny, Ginguené, Le Brun, Chamfort (3), tous poètes ou

(1) Il avait lu, cependant, les *Etudes de la nature* (*Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, p. 11), qui, nous le savons, témoignent d'un goût sincère pour le moyen-âge. Mais comme les *Etudes* sont une des sources les plus importantes du *Génie du Christianisme*, comme, d'autre part, Chateaubriand n'a compris tout le parti qu'il pouvait tirer des *Etudes* qu'au moment de l'élaboration du *Génie*, nous nous réservons de traiter ce sujet seulement plus tard.

(2) Dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 38. Chateaubriand parle de l'église de N.-D. de Nazareth, à Plancoët (où il fut relevé des vœux de sa nourrice), comme d'un « édifice gothique ». C'est une erreur : l'église est du milieu du XVIII^e siècle ; mais cela montre assez bien que dans la pensée de Chateaubriand une vieille église bretonne est *a priori* une église « gothique ».

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome I, p. 219 et suivantes.

hommes de lettres assez médiocres : ce n'est pas dans cette société qu'on a pu l'entretenir beaucoup de la structure des vieux monuments. De plus, c'était l'époque où l'art gothique était généralement dédaigné en France (1) ; nous lisons, dans le *Dictionnaire des Arts et des Sciences* de 1732, au mot « Gothique », cette étrange et lapidaire définition : « Qui est fait à la manière des-Goths. Toutes les anciennes » cathédrales sont d'une architecture gothique [à comparer avec l'impression de Chateaubriand]. On appelle colonne » gothique... tout pilier rond qui est trop court ou trop » menu pour sa hauteur, et qui a quelquefois 20 diamètres » sans diminution ni renflement. » L'*Encyclopédie* de 1751 trouve que le principal caractère de l'architecture gothique est « d'être chargée d'ornements qui n'ont ni goût ni justesse ». « L'architecture gothique, élève sur des piliers très » minces une voûte immense qui monte jusqu'aux nues, on » croit que tout va tomber, mais tout dure pendant bien » des siècles ». La colonne gothique est un pilier « qui est trop court ou trop menu pour sa hauteur » (2).

Nous savons que Chateaubriand, jeune sous-officier, lisait Fénelon (3) ; or, Fénelon n'avait que mépris pour cette architecture qui transforme en « colifichets » (4) « toutes les parties nécessaires à soutenir un édifice » (5). Il lisait Rousseau : d'un trait de plume, Rousseau guillotine les églises gothiques « qui n'existent que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire » (6).

(1) Voir *Revue de Paris*, du 1^{er} juillet 1913, un article de Paul Léon : « La Renaissance de l'Architecture gothique ».

(2) *Encyclopédie* de Diderot, au mot « Gothique ».

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 188.

(4) Fénelon : *Troisième dialogue sur l'Eloquence*.

(5) id. : *Discours de réception à l'Académie française* (1693).

(6) Rousseau : *Lettre sur la musique française*. Il y a, d'ailleurs, une contre-partie que nous verrons plus loin, pp. 103 et 104.

Rappelons seulement ici que les peintres paysagistes du XVIII^e siè-

Aussi ce n'est ni dans ses lectures, ni dans ses fréquentations, que nous avons cherché l'origine du goût de Chateaubriand pour le moyen âge. Jailli au contact de l'âme et de la terre bretonnes, lentement dissocié du sentiment religieux où il se trouvait d'abord comme enveloppé, exalté dans la solitude parmi les bruyères et les forêts natales, nous avons vu qu'il avait gardé les caractères du sol dont il s'était imprégné : le sens du mystère, la tristesse, l'enchantement. La cathédrale qu'a aimée Chateaubriand est liée à la terre bretonne : c'est Velléda devenue chrétienne.

II

Les sources anglaises des idées artistiques de Chateaubriand

Nous arrivons maintenant à un point important de notre étude : le séjour de Chateaubriand en Angleterre. Séjour de sept années qui commence sous les auspices les plus tristes et qui finit par l'éclosion du *Génie du Christianisme*. Le séjour en Angleterre est d'une importance capitale lorsqu'on étudie la formation des idées de Chateaubriand ; c'est vraiment le moment où s'élabore, nourri par d'abondantes lectures, et stimulé par la détresse physique,

cle, comme Demarne et Hubert Robert, ne dédaignaient pas la ruine gothique ; chez Demarne, les troupeaux reposent à l'ombre d'une vieille chapelle gothique ; dans le tableau du « Petit Poucet », de Hubert Robert, la petite troupe est perdue dans la forêt près d'une ruine gothique. Mais Chateaubriand, à cette époque, ne s'intéressait pas aux expositions de peinture ; il ne lisait pas les techniciens. Tout ce retour au gothique — partie archéologique et partie artistique — a donc été pour lui comme nul et non avenu. On nous permettra de le passer, pour le moment, sous silence.

l'œuvre à venir. Rien n'est plus émouvant que de suivre Chateaubriand, pauvre, affamé, accablé de deuils, torturé de doutes, mais sentant déjà frémir en lui de majestueuses symphonies.

Nous n'avons pas l'intention de refaire une étude qui a déjà été faite ; M. Fernand Baldensperger a retracé longuement dans la *Revue d'Histoire littéraire* de 1907 les rapports entre Chateaubriand et l'émigration française à Londres (1). A peu près au même moment Anatole Le Braz suivait Chateaubriand à Beccles et à Bungay (2) ; en 1917, M. Van Tieghem publiait un excellent chapitre sur les rapports entre Chateaubriand et la littérature ossianique (3), et dernièrement, en 1925, M^{me} Meta Helena Miller retrouvait l'influence anglaise dans tout l'œuvre de Chateaubriand (4).

Notre but sera simplement de rechercher si le goût de Chateaubriand pour l'art gothique a pu être stimulé en Angleterre et par la littérature anglaise et par l'architecture anglaise. Ceci nous paraît indéniable ; Chateaubriand va se trouver en Angleterre dans un milieu beaucoup plus favorable à l'art gothique que le milieu français. Depuis le milieu du siècle se dessinait en Angleterre un fort mouvement « gothicisant » ; les poètes chantent la mélancolie et les ruines gothiques, les châtelains se plaisent à construire des demeures d'aspect moyenâgeux (5).

(1) Tome XIV, p. 585 et 629.

(2) *Revue de Paris*, du 15 août 1907 : « Chateaubriand professeur de français ».

Idem., 15 juillet 1908 : « Au pays d'exil de Chateaubriand ». Ces articles ont été publiés en volume, en 1909.

(3) Paul Van Tieghem : *Ossian en France*, tome II, pp. 182 et suivantes.

(4) *Chateaubriand and English Literature*.

(5) Voir Paul Yvon : *Horace Walpole*, thèse de lettres, Caen 1924, pages 491 et suivantes.

C'est le moment où Horace Walpole construit *Strawberry Hill*, où les fameux jardins anglais sont remplis de fabriques gothiques, églises, cloîtres, tombeaux ; où des poètes comme Dyer dans *Grongar Hill*, Thomson dans les *Saisons*, Young, Joseph et Thomas Warton, Gray surtout, célèbrent à l'envi les vieux châteaux, les tours solitaires, les créneaux gothiques et les cimetières de campagne.

Nous savons que Chateaubriand lisait ces poètes, qu'il s'en délectait. Il admire le tableau d'ouverture des *Nuits* d'Young (1), où « un vieux père, qui a perdu sa fille unique, » s'éveille au milieu de la nuit pour gémir sur des tombeaux » (2). Il lit Dyer (3) et les *Saisons* de Thomson (4), il lie Beattie « qui a parcouru la série entière des rêveries et des idées mélancoliques » (5) ; il traduit en 1796 la célèbre élégie de Gray sur le *Cimetière de campagne* (6). Il a dû lire aussi, bien qu'il n'en parle pas, les *Plaisirs de la Mélancolie* de Thomas Warton, où se trouvent en abondance, éclairés par une lueur blafarde, les cimetières et les vieilles abbayes croülantes. Il y a dans *René* comme un écho des *Plaisirs de la Mélancolie*.

Mais, surtout, il lit et relit Milton et Ossian (7) ; il les traduit ; on peut observer tout un courant ossianique qui va de l'*Essai sur les Révolutions* de 1797 à l'*Essai sur la litté-*

(1) Rappelons que les « *Nuits* » d'Young se trouvaient parmi les livres de la bibliothèque de Chateaubriand, vendue par nécessité, en 1817 Voir au n° 184 de la *Notice de bons livres provenant de la bibliothèque de Chateaubriand*.

(2) Un article sur Young, daté de mars 1801, tome VI de l'éd. Garnier, p. 375.

(3) *Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 738.

(4) *Ibid.* p. 743; on trouve « The poetical Works of James Thomson », au n° 179 de la bibliothèque de Chateaubriand.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 202.

(6) *Poésies diverses*, t. III, p. 545 à 548.

(7) Voir *Notice de Bons Livres*, aux numéros 173 et 185.

ration anglaise de 1836. « Cet ami de la jeunesse de » l'auteur, nous confie Marcellus, le fut encore de sa maturité. Il le feuilletait souvent. C'est le seul livre que je » lui ai connu » (1). Il le traduisait aussi (2). C'est à Ossian qu'il doit, en partie, son goût pour les tombeaux. Tout un chapitre du *Génie du Christianisme* est consacré aux tombeaux et aux cimetières (3).

Ossian n'est pas étranger non plus à une certaine vision de l'art gothique : la cathédrale surgissant d'un décor de brumes parmi les bruyères bretonnes, si semblables aux bruyères de la Calédonie. Il se plaît à les comparer l'une à l'autre : « L'Angleterre ressemble assez, au premier coup d'œil, à la Bretagne : des bruyères et des champs » entourés d'arbres » (4). C'est l'Angleterre « triste, mais charmante » (5). Il nous faut le répéter : Chateaubriand ne s'est pas senti dépaycé en Angleterre. Il a retrouvé les bois de Combourg à Kensington ; les « modestes collèges de Dol, de Pennes et de Dinan » à Oxford (6) ; la vieille église de campagne moussue et accompagnée de son cimetière à Bungay et à Beccles.

L'Angleterre de 1793 avait gardé bien des aspects « gothiques » à Londres et dans ses environs. Pendant longtemps Chateaubriand habite le quartier de Holborn (7), presque au centre de la ville ; la City est tout à côté avec ses ruelles pittoresques coupées d'arcades, ses maisons basses éclairées la nuit de lampes anciennes, son Guildhall

(1) *Chateaubriand et son temps*, p. 118.

(2) *Génie*, t. II, pages 400 et 401.

Essai sur la littérature anglaise, t. XI, pp. 506 et 507.

(3) Pages 398 et suivantes. Voir plus haut, pages 44 et 45.

(4) *De l'Angleterre et des Anglais*, t. VI, p. 373.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 127.

(6) *Ibid.*, p. 219.

(7) *Ibid.*, p. 109.

tout frémissant de souvenirs sanguinaires, sa Tour surtout (que l'on doit examiner non pas de la Tamise d'où elle fait piètre effet, mais de Trinity-Square), véritable forteresse du moyen-âge défendue par des remparts épais à meurtrières, hérissée de clochetons et de créneaux. En quête d'inspiration et de pittoresque, René se promène mélancoliquement sous les arbres de Kensington et du parc Saint-James (1), il glisse en passant un œil derrière Whitehall, médite sur la mort de Charles I^{er} et, comme il est poète, prend la statue de Jacques II pour celle de Charles II (2), petite erreur sur laquelle nous aurions mauvaise grâce à nous appesantir. Mais surtout, il voit et revoit Westminster. L'antique « édifice gothique » (3) (ne le chicanons pas et ne lui demandons pas d'avoir remarqué que la façade était toute récente et l'ouvrage du même architecte qui avait bâti Saint-Paul) (4), le séduit surtout par ses tombeaux; Chateaubriand avait une tendresse pour les cathédrales-tombeaux; ce sont celles qu'il a décrites avec le plus de luxe de détails; Saint-Denis en France, Westminster à Londres, les Frari à Venise. Un chapitre entier du *Génie du Christianisme* est consacré aux « Tombeaux dans les églises » et c'est là à n'en pas douter un souvenir de Westminster et de la fameuse nuit où Chateaubriand dormit parmi les morts (5).

Cette architecture « pleine de fougue et de caprice » (6) l'enchanté. Et nous voyons poindre ici sa sympathie pour

(1) *De l'Angleterre et des Anglais*, tome VI, p. 373.

(2) *idem.* et René, t. III, pages 77 et 78.

(3) *De l'Angleterre et des Anglais*, tome VI, p. 373.

(4) Christophe Wren. On peut consulter sur la cathédrale de Westminster l'ouvrage de Paul Biver : *L'église abbatiale de Westminster et ses tombeaux*, Paris, Longuet, 1913.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 116.

(6) *idem.* *idem.* Voir ci-dessous, p. 165.

un gothique déjà plus près de la Renaissance que du moyen-âge. Les célèbres clefs pendantes de la chapelle Henri VII sont du xvr^e siècle. Il médite le mot de Montaigne sur la *vastité sombre des églises chrétiennes* (1). Impression qui vient de la hauteur des voûtes dans les églises gothiques, de l'entrecroisement des arcs-brisés, de ce que Chateaubriand appelait les « horizons successifs » (2). (En réalité, des monuments comme le Panthéon et Saint-Pierre-de-Rome sont bien autrement « vastes » que nos cathédrales.) L'édifice tout entier se présente à ses yeux « comme un temple monolithe de siècles pétrifiés » (3).

A l'extérieur — il est souvent obligé de se contenter de l'extérieur parce qu'il ne peut pas toujours « donner aux gardiens de ceux qui ne vivaient plus », le schilling qui lui était « nécessaire pour vivre » (4) — un autre genre de plaisir l'attend. Il se souvient qu'il est poète, il s'amuse à « tourner » (5) autour de l'abbaye avec les corneilles ses fidèles amies. Esseyant sa palette de futur peintre des « effets pittoresques », il contemple les tours de Westminster dans tous les accidents de la lumière ; il s'y arrête de préférence le soir quand le couchant les ensanglante de ses feux « sur la tenture noire des fumées de la Cité » (6). Cette « tenture noire » est une vraie trouvaille, projetant en avant les tours rougies par le soleil et donnant de la profondeur au tableau, véritable effet de peintre.

Il faut insister sur l'influence « gothicisante » du séjour de Chateaubriand en Angleterre : Londres était la ville bien

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 116. Cf. aux « vastes architectures », ci-dessus, p. 75.

(2) *Id.* t. I, p. 38.

(3) *Id.* t. II, p. 117.

(4) *Id.* p. 115.

(5) *Id.* id.

(6) *Id.* id.

susceptible d'évoquer les tristes paysages du nord, ville brumeuse, où le soleil lui-même paraît comme en exil, où le relief n'existe pour ainsi dire pas, où manquent les vastes perspectives. Il y a dans certains passages du *Génie du Christianisme* comme un souvenir des aspects de Londres, de Westminster surtout. Rappelons ces tours « couronnées d'un chapiteau de nuages, ou grossies dans une » atmosphère vaporeuse » (1).

— Moyen-âge à Londres, moyen-âge aussi dans les environs. Grâce à l'amitié de Peltier, Chateaubriand obtient qu'on l'envoie à Beccles pour déchiffrer les manuscrits français de la collection de Camden (2) (telle est du moins la version des *Mémoires d'Outre-Tombe*, mais nous savons aujourd'hui que Chateaubriand exerça à Beccles le métier, trop humiliant à ses yeux pour être avoué, de professeur de français à la *Fauconberge School* (3).

A Beccles, Chateaubriand fait la connaissance de Bence Sparrow, le recteur, et de son frère Robert Sparrow. Point important pour l'étude des sources de l'*Essai sur les Révolutions* et du *Génie du Christianisme* : Robert Sparrow possédait à Worlingham Hall, près de Beccles, une splendide bibliothèque où Chateaubriand pouvait travailler à son gré (4).

Il ne fait pas que travailler ; dans ses moments de répit, pendant ses longues courses à cheval, il laisse aller sa sensibilité sur les choses, il devient familier avec cette campagne anglaise si semblable à la campagne bretonne, avec ces églises anglaises qui lui rappellent les églises bretonnes. A Combourg, l'église que Chateaubriand connais-

(1) *Génie*, t. II, p. 294.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, p. 125.

(3) *Revue de Paris*, du 15 juillet 1908 : « Au pays d'exil de Chateaubriand ».

(4) *Ibid.* p. 301.

sait (et qui n'est pas celle d'aujourd'hui) était entourée d'un cimetière. Il retrouve le cimetière autour de l'église de Beccles (1).

A quatre heures de Beccles, se trouvait un autre village, du nom de Bungay : Chateaubriand y allait souvent, oubliant qu'il était marié, et attiré par une charmante jeune fille de 16 ans, Charlotte Yves, qui lui prodiguait les fleurs et les sourires. Nous imaginons qu'on lut Ossian ensemble, qu'on visita ensemble, tout à la pointe du promontoire de Bungay, ce château si romantique d'aspect, avec ses tours et ses murailles effondrées, tapissées de lierre, sorte de Combourg dévasté. Bungay possédait encore un autre attrait : ses deux églises entourées chacune d'un cimetière, dont l'une, celle de *Sainte-Mary*, était du plus beau gothique ; près de cette église, dans les pelouses mêmes du cimetière, se trouvaient les débris d'un couvent de Bénédictines, quelques arceaux, quelques pans de murs effondrés (2). Chateaubriand, qui connaissait bien ces aspects, a dû s'en souvenir en décrivant l'abbaye gothique dans *René* : « j'erre encore au déclin du jour dans ces » cloîtres retentissants et solitaires. Lorsque la lune éclairait à demi les piliers des arcades et dessinait leur ombre » sur le mur opposé, je m'arrêtais à contempler la croix qui » marquait le champ de la mort et les longues herbes qui » croissaient entre les pierres des tombes » (3). C'est aussi probablement en se souvenant des monuments de Bungay et de Beccles que Chateaubriand écrivait quelques années plus tard dans le *Génie du Christianisme* : « Il n'est aucune ruine

(1) *Ibid.* du 15 août 1907, et du 15 juillet 1908 : l'église de Beccles est du XIV^e siècle.

(2) *Revue de Paris*, du 1^{er} septembre 1908 : « Au pays d'exil de Chateaubriand ». Séjour de Chateaubriand à Bungay : *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome II, pp. 133 et suivantes.

(3) *René*, tome III, p. 77.

» d'un effet plus pittoresque que ces débris ; sous un ciel
» nébuleux, au milieu des vents et des tempêtes, au bord de
» cette mer dont Ossian a chanté les orages, leur architec-
» ture gothique a quelque chose de grand et de sombre
» comme le Dieu de Sinaï, dont elle perpétue le souve-
» nir » (1) : effet pittoresque, grandeur, tristesse, un frisson
de terreur religieuse, nous voyons peu à peu se dessiner
dans la pensée de Chateaubriand l'art gothique tel qu'il se
le représentait.

Il eut encore l'occasion, pendant les dernières années de
son séjour en Angleterre de voir Oxford. Il fut sensible aux
aspects gothiques de la ville : « Nous nous arrêtâmes [il était
avec Peltier] deux jours à Oxford... Nous ravaudâmes les
» vingt-cinq collèges, les bibliothèques, les tableaux, le
» muséum, le jardin des plantes... » (2). Les collèges
d'Oxford sont presque tous de l'architecture du xiii^e, xiv^e
ou xv^e siècles. A Oxford, Chateaubriand se trouvait dans
un véritable foyer d'art médiéval ; il s'en est souvenu ;
après de longues années il parlait encore de ces « chapelles
gothiques, demi-abandonnées », de ces « cloîtres », de ces
« pierres sépulcrales du moyen-âge » (3).

Nous voici au moment de quitter l'Angleterre, mais
nous voudrions, avant de traverser le canal, dire quelques
mots sur l'activité littéraire et artistique de Chateaubriand
pendant les années d'exil, sur les personnes qu'il a connues,
sur les lectures qu'il a faites. Ces sept années ont été des
années d'épreuves et d'étude ; de 1794 à 1796, encouragé par

(1) *Génie du Christianisme*, tome II, p. 364.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 218. A la même époque, Chateaubriand était allé à Hampton-Court, près de Londres, autre foyer de reminiscences gothiques (*Mémoires*, t. II, p. 217).

(3) *Mémoires*, t. IV, p. 281 (1839).

Peltier, il écrit les 600 pages de l'*Essai sur les Révolutions* (1). Il ne s'agit pas ou presque pas d'art dans l'*Essai sur les Révolutions*, mais l'ouvrage est très important pour l'étude des sources de Chateaubriand. Il nous permet de situer avant 1796 la lecture des *Etudes de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre (2), des *Ruines* de Volney (3), de l'*Histoire ecclésiastique* de Fleury (4), du *Voyage du jeune Anarcharsis* par l'abbé Barthélémy (5), ouvrages que nous retrouverons plus tard à la source de ses idées artistiques. Il nous permet aussi de constater qu'en 1796, Chateaubriand avait entendu parler de l'évêque anglais Warburton (6) et qu'il connaissait probablement ses œuvres — il a dû les trouver à la place d'honneur dans la bibliothèque de Robert Sparrow (7).

Mais il y a des ouvrages que Chateaubriand a lus et qu'il ne cite pas. Dans un livre récent sur les *Sources du Génie du Christianisme* (8), Madeleine Dempsey suppose qu'il connaissait les « Indian Antiquities » de Thomas Maurice, parues à Londres à partir de 1791. Et voilà qui touche de près notre sujet. Un chapitre des « Indian Antiquities » était con-

(1) *Essai sur les Révolutions*, préface de 1826, p. 249.

(2) *idem.* p. 271.

(3) *idem.* pp. 591 et 592.

(4) *idem.* p. 573.

(5) *idem.* p. 338.

(6) *idem.* p. 593.

(7) *idem.* p. 272, note au bas de la page : « J'ai trouvé de grands secours chez les gentilshommes anglais qui m'ont ouvert leurs bibliothèques avec une générosité qui fait honneur à leur philosophie. J'ai été pareillement redevable au révérend B. S. (Bence Sparrow, recteur de Beccles et frère de Robert Sparrow), homme d'autant d'esprit que d'humanité, et auquel j'aime à rendre ici l'hommage public de ma reconnaissance. »

(8) *A contribution to the Study of the Sources of the Genie du Christianisme*, Paris 1928, in-8°, pp. 95 et suivantes.

Voir aussi *Magasin Encyclopédique*, 1795, t. I, p. 429.

sacré à « l'origine et aux progrès de l'Architecture » (1). Les idées — affinité des monuments de l'Egypte avec les monuments gothiques, — ressemblance entre l'arbre et la colonne — entre les nefs gothiques et les allées d'arbres (2) — n'étaient pas neuves et Maurice ne faisait, comme il le dit lui-même, que répéter Pococke, Norden, Warburton. Mais il n'en aura pas moins rendu à Chateaubriand un service inappréciable. Les « Indian Antiquities » auront été pour lui un de ces ouvrages de seconde main, de ceux qu'il ne cite jamais, mais qui lui permettent de faire étalage, à peu de frais, de connaissances très étendues.

Et puis, n'est-elle pas curieuse l'observation qui montre que les théories artistiques développées dans le *Génie du Christianisme* étaient précisément celles qui avaient la faveur du public anglais de l'époque? Quelques-unes (comme celle de l'origine sylvestre de l'architecture gothique) avaient été jusqu'alors fort peu répandues en France. Elles allaient donc connaître, grâce à Chateaubriand (et grâce aux auteurs anglais qu'il avait lui-même connus) une vogue inespérée.

Enfin, nos émigrés gardent en Angleterre un contact aussi étroit que possible avec le mouvement littéraire de la France. Chateaubriand lit le *Journal de Peltier*, il fréquente Delille et Fontanes. Nous voyons dans ce contact avec la pensée française l'origine du *Génie du Christianisme*.

Le *Journal de Paris*, dirigé par Peltier, paraissait à Londres à partir de 1795 (3). Chateaubriand le lisait assidûment

(1) Tome III, section III, pages 125 à 200.

(2) Voir plus loin, pages 116 et suivantes.

(3) *Paris pendant les années 1795-1802*, Londres, 35 vol, in-8°.

ainsi qu'en témoignent les notes de l'*Essai sur les Révolutions*. Même il y collaborait. C'est Peltier qui publia « à son de trompe » (1) la traduction de l'élégie de Gray sur le « Cimetière de campagne ». Destiné aux émigrés et rédigé par des émigrés, le *Journal* de Peltier n'était pas précisément tendre pour la Révolution. Chateaubriand y aura puisé des tendances qui l'auront orienté davantage vers le christianisme et vers le royalisme. Le *Journal* le tient au courant, par des listes imposantes, de la « conversion des églises de Paris en temples païens » (2) ; il lui parle, en prose et en vers, de la spoliation des tombeaux, du mépris de la sépulture humaine (3), des ravages odieux de Saint-Denis où « les cercueils de plomb furent changés en balles, » les parchemins féodaux en cartouches, les grilles en piques » et les bronzes en canons... » (4).

Il est certain que les chapitres du *Génie* consacrés aux « Tombeaux » et écrits à Londres en 1799 (5), ont été inspirés directement et par la vue de Westminster et par la lecture du *Journal de Peltier*. Mais il y a mieux : le *Journal de Peltier* est à l'origine de la prétendue « conversion » de Chateaubriand, disons plus justement de son goût rénové pour les choses religieuses. Le *Journal* déplore volontiers l'erreur des « philosophes » ; il commence à rattacher l'idée

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 218.

(2) *Journal de Paris*, tome XIX, p. 529 et suivantes (1798).

(3) *Ibid.*, tome IX, p. 610 (1796) poème de Legouvé sur la « Sépulture ».

(4) *Ibid.*, tome XV, p. 473 (1797).

Les « cercueils changés en balles ». Ceci n'est vrai que pour les monuments de métal (ainsi celui de Charles le Chauve), et qui tous avaient été sacrifiés. Les monuments de marbre furent sauvés de la destruction par Alexandre Lenoir, nous y reviendrons plus loin. Cf. Max Billard : *Les Tombeaux des Rois sous la Terre*, Paris, 1907, page 35.

(5) *Correspondance générale de Chateaubriand*, tome I, pages 16 à 18.

de Dieu et l'idée de l'immortalité de l'âme à l'idée des Tombeaux (1) : c'était toucher la corde sensible de René ; il ne put lire sans émotion, au tome III du *Journal* (2), les vers de Fontanes sur le *Jour des morts dans une campagne* :

« Il dit, et prépara l'auguste sacrifice,
« Tantôt ses bras tendus rendaient le ciel propice,
« Tantôt il adorait, humblement incliné.
« O moment solennel ! Ce peuple prosterné ;
« *Ce temple dont la mousse a couvert les portiques,*
« *Ses vieux murs, son jour sombre* (3), *et ses vitraux*
[gothiques,
« Cette lampe d'airain qui, dans l'antiquité,
« Symbole du soleil et de l'éternité,
« Luit devant le Très-Haut jour et nuit suspendue,
« La majesté d'un Dieu parmi nous descendue,
« Les pleurs, les vœux, l'encens qui montent vers l'autel
« Et de jeunes beautés qui, sous l'œil maternel,
« Adoucissent encore par leur voix innocente,
« De la Religion la pompe attendrissante,
« Cet orgue qui se tait, ce silence pieux,
« L'invisible union de la terre et des cieux,
« Tout enflamme, agrandit, émeut *l'homme sensible.*
« Il croit avoir franchi ce monde inaccessible
« Ou sur des harpes d'or, l'immortel séraphin
« Aux pieds de Jéhovah chante l'hymne sans fin.
« C'est alors que sans peine un Dieu se fait entendre,
« *Il se cache au savant, se révèle au cœur tendre,*
« *Il doit moins se prouver qu'il ne doit se sentir. »*

(1) *Journal de Paris*, 1796, tome VIII, page 567.

(2) *id.* 1795, t. III, p. 271 à 279.

(3) Pour les gens de cette époque, la cathédrale gothique est « sombre ». Voir ci-dessous, p. 122.

Ces vers sont comme un *Génie du Christianisme* avant la lettre. Ils montrent déjà à qui sait l'entendre tout le parti qu'un grand artiste pourrait tirer de l'effet poétique, de la *beauté* de la religion chrétienne. Et Fontanes insistait encore : « Dans tous les temps, la commémoration des morts » a fait partie de la religion de tous les peuples et *la poésie* » a su profiter de ses effets sur l'imagination. Les ouvrages » de Sophocle, d'Homère et de Virgile sont remplis de ces » souvenirs. (Un appel à l'antiquité qui ne dut pas laisser Chateaubriand indifférent.) « Et si l'on joint à cette puissance » des idées religieuses le charme des tableaux analogues de » la nature, on est sûr d'atteindre le véritable but des » beaux-arts, c'est-à-dire de toucher et de plaire (1). »

Notons qu'en 1795, Chateaubriand connaissait à peine celui qui allait devenir son ami. Mais il voyait déjà en lui une sensibilité sœur de la sienne. Il avait rapporté, dans l'*Essai sur les Révolutions*, une grande partie du poème de Fontanes (2). Il dut accueillir l'auteur à bras ouverts lorsque celui-ci se réfugia à Londres, exilé à son tour après le 18 Fructidor 1797. Imaginons ce que dut être cette amitié dont les *Mémoires* nous ont gardé un si touchant souvenir (3). C'est Fontanes qui a contribué à rendre à Chateaubriand le goût des choses religieuses, la sensibilité, la sympathie religieuses, sinon la véritable foi. Fontanes est certainement à la source du *Génie du Christianisme*. C'est guidé par Fontanes que Chateaubriand conçoit l'idée d'un ouvrage qui traiterait des rapports de la sensibilité et de la religion. Ce Dieu chrétien « qui doit moins se prouver qu'il ne doit se sentir », n'est-ce pas déjà toute la thèse du *Génie* ? On essaye-

(1) *Journal de Paris*, t. III, p. 272.

(2) *Essai sur les Révolutions*, t. I, p. 323.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, pp. 172 et suivantes.

rait de rendre la religion aimable par le *sentiment* et par la *beauté*.

Ce point est important : dès qu'il a l'idée d'un ouvrage sur la religion, Chateaubriand pense aussitôt que la *beauté*, que les *arts* pourraient rendre la religion aimable. Le *Génie* s'est d'abord intitulé « *Beautés de la religion chrétienne* » (1).

Il est infiniment curieux de constater qu'à part la *Lettre sur l'Art du Dessin*, Chateaubriand ne manifeste aucun intérêt pour les arts avant le *Génie du Christianisme*. Quand, par hasard, il en parle, c'est en fidèle disciple de Rousseau; les arts sont une conséquence de la vie en société, ils ne servent qu'à la corruption. « Lorsque les Suisses » étaient vertueux, ils ignoraient les lettres et les arts (2). » Aussi le *Génie* marque-t-il un véritable tournant dans la vie intellectuelle de son auteur. C'est le moment précis où, grâce à Fontanes, Chateaubriand devient artiste par goût religieux.

Et maintenant, résumons-nous. Nous avons observé, dans les premières années de la vie de Chateaubriand, une influence « gothicisante » qui venait de la terre bretonne et de l'atmosphère physique et morale dont Chateaubriand se trouvait enveloppé. Nous avons vu que le séjour en Angleterre n'a fait que fortifier, préciser cette influence.

Influence *passive* en quelque sorte, et d'autant plus importante et profonde qu'elle touche aux forcés subconscientes de l'être. Mais il arrive un moment où l'artiste, pressé de vivre et d'écrire, ne se contente plus de recevoir des impressions. Il en cherche. De réceptif il devient actif. C'est cette activité que l'on voit poindre lorsque Chateaubriand se

(1) Lettre à Fontanes, du 27 octobre 1799. Tome I, p. 19, de la *Correspondance*.

(2) *Essai sur les Révolutions*, t. I, p. 399.

promène devant les tours de Westminster *exprès* pour admirer leur effet pittoresque sur le ciel ; lorsqu'il découvre avec Fontanes les *beautés* de la religion chrétienne. Découverte magnifique, féconde. On peut dater du séjour de Fontanes à Londres l'avènement de Chateaubriand à la vie artistique.

III

Au début de l'année 1800, Chateaubriand rentre en France ; les contemporains nous ont laissé le souvenir de cette France douloureuse, presque tragique, qui suit la Révolution : « Qui ne croit entendre encore s'écrouler de » toutes parts ces temples noircis par les siècles, ces vieilles » basiliques qui avaient reçu Charlemagne, Philippe- » Auguste, Henri IV... Le voyageur n'aperçoit plus de loin » ces tours consacrées qui s'élevaient dans les cieux comme » autant de témoignages pour la postérité ; et nos villes, » dépouillées de leurs souvenirs, ressemblaient à des villes » nouvellement bâties au milieu d'un nouveau monde » (1).

Notons que Chateaubriand avait été sept années absent de France, qu'il voyait ce spectacle avec les yeux presque d'un étranger, qu'il en sentait doublement la mélancolie : « Saint-Denis était abandonné... Partout on voyait des restes » d'églises et de monastères que l'on achevait de démolir : » c'était même une sorte d'amusement d'aller se promener » dans ces ruines » (2). *Les Mémoires* et le *Génie du Christianisme* nous ont gardé le souvenir de ces promenades

(1) *Mercur de France*, 1803, tome XLII, pages 208 et 209, un article signé D. M. (Guéneau de Mussy).

(2) *Génie*, t. II, p. 1.

mélancoliques, près des tours muettes des églises, parmi les ruines de la Chartreuse et du couvent des Cordeliers (1) :
« Nous nous promenions un jour derrière le palais du
» Luxembourg, et nous nous trouvâmes près de cette même
» Chartreuse que M. de Fontanes a chantée. Nous vîmes une
» église [l'église des Chartreux commencée par Pierre de Montereau avait été terminée au début du xiv^e siècle] dont
» les toits étaient enfoncés, les plombs des fenêtres arrachés,
» et les portes fermées avec des planches mises debout. La
» plupart des autres bâtiments du monastère n'existaient
» plus. Nous nous promenâmes longtemps au milieu des
» pierres sépulcrales de marbre noir, semées ça et là sur la
» terre ; les unes étaient totalement brisées, les autres
» offraient encore quelques restes d'épithaphes. Nous entrâ-
» mes dans le cloître intérieur [le petit cloître, orné de pilas-
tres doriques de la Renaissance] (2), deux pruniers sauvages
» y croissaient parmi les hautes herbes et les décombres.
» Sur les murailles on voyait des peintures à demi effacées,
» représentant la vie de saint Bruno ; un cadran était resté
» sur l'un des pignons de l'église ; et dans le sanctuaire, au
» lieu de cet hymne de paix qui s'élevait jadis en l'honneur
» des morts, on entendait crier l'instrument du manoeuvre
» qui sciait des tombeaux » (3).

Le goût des ruines dans le *Génie* est autre chose qu'un simple héritage de Bernardin de Saint-Pierre et des auteurs anglais ; il devient chez Chateaubriand expérience personnelle, reflet d'une époque. C'est parce que Chateaubriand

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 237-240. La porte d'entrée de la Chartreuse se trouvait sur l'avenue actuelle de l'Observatoire.

(2) Consulter pour la Chartreuse de Paris à l'époque de Chateaubriand, Piganiol de La Force : *Description de Paris*, tome VI, pp. 274 et suivantes.

(3) *Génie*, tome II, p. 361. Nous reparlerons dans le chapitre sur la « Peinture moderne », de cette « vie de Saint-Bruno », qui est de Le Sueur. Voir ci-dessous pages 385 et suivantes.

avait revu la France en ruines que ses descriptions ont pris cet accent de vérité et de sincérité que l'on ne trouve guère chez ses devanciers. Chez ceux-ci, le goût des ruines était presque toujours attitude de l'esprit, sentiment en partie imaginé : Chateaubriand raconte ce qu'il a vu. Autre remarque : il semble qu'à décrire ces ruines des hommes, il éprouve une sorte de plaisir sauvage, presque de délectation ; il s'y complaît volontiers ; même dans le *Génie*, il n'arrive pas à dissimuler son enthousiasme pour « une certaine mauvaise grandeur » (1) des actes révolutionnaires. Même remarque lorsqu'il décrit le couvent des Cordeliers (2) (qui se trouve dans la rue actuelle de l'Ecole-de-Médecine et dont il ne reste aujourd'hui que le réfectoire converti en musée). En 1792 « des charpentes abattues, des bancs boisés, des stalles démantibulées, des tronçons de saints » roulés et poussés contre les murs, servaient de gradins aux « spectateurs crottés, poudreux, souls, suants, en carmagnole percée, la pique sur l'épaule et les bras nus croisés » (3). Ces scènes révolutionnaires, ces scènes de destruction et de mort au fond l'enchantent ; il est sincèrement désolé de ne plus revoir en 1800 la « nef gothique » où il avait aperçu Marat et Danton dans leur primeur (4).

(1) *Génie*, t. II, p. 406.

(2) Cf. Piganiol de La Force. *Description de Paris*, tome VI, p. 39 et suivantes.

Bâtie sous saint Louis, l'église des Cordeliers fut brûlée par un incendie, en 1580; elle fut rebâtie au XVII^e siècle. C'était une des plus longues églises de Paris et c'est peut-être pour cela que Chateaubriand l'appelle une « basilique ». (*Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 704).

(3) *Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 704.

Chateaubriand, disons-le une fois pour toutes, se répétait perpétuellement. Les passages de *l'Essai sur la littérature* se retrouvent presque tous dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*. Nous préférons cependant citer *l'Essai*, qui a paru du vivant de l'auteur.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 240. Cette « nef gothique » est du début du XVII^e siècle.

En 1800, les jeunes gens, les artistes, la foule des « hommes sensibles » connaissaient à Paris un lieu tout particulièrement cher, où ils retrouvaient un courant d'idées familier, la mélancolie des âges disparus, la poésie des ruines : c'était le musée des Petits-Augustins. Alexandre Lenoir, au prix de mille efforts, avait entassé aux Petits-Augustins — sur l'emplacement actuel de l'Ecole des Beaux-Arts — tout ce qu'il avait pu sauver des destructions de la Révolution, tombeaux gothiques, statues, bas-reliefs, débris d'églises (1). Dans six salles, aménagées avec goût, il avait groupé les monuments du XII^e au XVII^e siècles : « Qui d'entre nous, » Messieurs », écrit Allou dans un des Mémoires de 1842 de la Société des Antiquaires de France, « qui d'entre nous, » ne se rappelle aussi ses studieuses promenades, ses propres méditations dans ces salles aujourd'hui détruites... ? » La vieille église s'offrait d'abord, fière d'une multitude de » tombes des derniers siècles... Au delà de l'emplacement » du chœur, des salles basses, éclairées par un jour faible, » présentaient dans un ordre parfait, les tombeaux des rois » des deux premières races... » (2).

Mais la merveille du *Musée des Monuments français*, c'était le jardin, que Lenoir appelait son Elysée ; jardin romantique aux mille détours, agrémenté d'une eau limpide, ombragé de peupliers et de cyprès ; des tombeaux,

(1) Cf. Courajod, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*. On voyait, au Salon de 1810, une « vue de l'Elysée du Musée des Monuments français », par Budelot (*Explication des ouvrages de peinture... des artistes vivants*).

(2) *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. VI de la nouvelle série, p. XIV. Il y avait une salle de XIII^e siècle, une salle du XIV^e, une salle du XV^e... et l'on y admirait, notamment, les tombeaux de Louis XII, de François I^{er} et de Henri II, (Cf. Avant-propos du *Musée des Monuments français*, tome I, 1800).

des statues, des urnes cinéraires étaient placés sous les arbres et le long des murs (1). Lenoir n'était pas adversaire d'une sorte de dilettantisme archéologique ; sa méthode consistait à réparer les statues au petit bonheur, accolant parfois des débris du XIV^e siècle à une sculpture du XI^e. Mais c'était aussi un artiste délicat ; il savait admirablement faire valoir ses richesses, évoquant la « lugubre magie » (2) des âges disparus.

Chateaubriand évidemment connaissait le musée des Petits-Augutins ; il s'y est promené maintes fois (Fontanes habitait rue des Petits-Augustins) ; il y a rêvé en poète et en artiste. Qui sait si certaine de ses descriptions où les ruines des monuments humains s'harmonisent si bien avec l'architecture du ciel et des arbres n'a pas été crayonnée parmi les débris gothiques de l'Elysée ? Lenoir savait faire valoir le côté pittoresque de ses monuments, y ajouter une pointe de mélancolie au goût de l'époque. Mais sur le chapitre de ses dettes, Chateaubriand fait preuve d'une discrétion admirable. Le nom de Lenoir n'est pas cité une seule fois dans le *Génie du Christianisme*. Plus encore, quand Chateaubriand fait allusion au « Musée des Monuments français », c'est pour déplorer l'œuvre de l'antiquaire (3) : « Resserrés dans un petit espace, divisés » par siècles, privés de leurs harmonies avec l'antiquité des » temples et du culte chrétien, ne servant qu'à l'histoire de » l'art, et non à celle des mœurs et de la religion ; n'ayant » pas même gardé leur poussière, ils ne disent plus rien à

(1) Cf. *Recueil de gravures*, 1821, planches 196, 197, 198, 201, 204.

(2) *Musée des Monuments français*, tome I, 1800, p. 8.

(3) Nous étudierons ceci en détail dans un chapitre de *l'Art moderne*, consacré aux Musées. On sait que Chateaubriand classique avait les musées en horreur. Il ne pouvait souffrir le monument détaché de son cadre naturel.

» l'imagination ni au cœur » (1). C'est au nom de l'« imagination » et du « cœur » que Chateaubriand classique s'insurge contre Lenoir, ce précurseur des Romantiques. Car c'est là leur grande divergence de vues, le profond fossé qui les sépare. Lenoir en créant un Musée inaugurerait la théorie de l'Art pour l'Art, théorie que les classiques (en l'occurrence les aristocrates, adversaires de tout ce qui venait de la Révolution) ont toujours répudiée. Chateaubriand, adversaire du « Musée des Monuments français » partageait l'avis de Bernardin de Saint-Pierre et de Quatremère de Quincy, il souscrivait à l'avance aux « Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'Art » et à l'arrêt cruel qui en 1816 aboutira à la fermeture du Musée (2).

Il nous reste maintenant à étudier l'Art gothique dans le *Génie du Christianisme*. Il convient de faire deux parts dans les idées de Chateaubriand : celles qui sont plus spécialement les idées de son époque ; puis les autres, les idées originales, les idées profondes, où il s'est reflété tout entier.

C'est une idée chère à M. René Lanson que la compréhension de l'Art gothique ne date pas du *Génie du Christianisme*, que « la résurrection du moyen-âge, longtemps » attribuée aux Romantiques, a été voulue et partiellement » réalisée avant la Révolution » (3).

Il est vrai que les maçons de France n'avaient pas perdu la *technique* gothique ; que l'on construisait encore des églises gothiques au ^{xvii}^e siècle et même au ^{xviii}^e, Saint-

(1) *Génie*, t. II, p. 406.

(2) *Annales archéologiques*, tome XII. Le Musée de Lenoir avait été ouvert le 15 fructidor, an III, 1795.

(3) René Lanson : *Le goût du Moyen-Age en France, au ^{xviii}^e siècle*, page 7 de l'Introduction.

Eustache à Paris (commencée au xvi^e siècle), Sainte-Croix d'Orléans. De plus, dès la fin du xviii^e siècle, sous l'influence de la sensibilité renaissante et de l'intérêt croissant pour les antiquités nationales, la *mode* était au gothique : on fabriquait des ruines gothiques au Parc Monceau et à Bagatelle ; dans les Salons de peinture les artistes, Lépicié, Lagrenée, se plaisaient à exposer des sujets tirés du moyen-âge. Enfin, troisième remarque, les historiens de l'art eux-mêmes, tout en critiquant l'ornementation gothique, admiraient généralement la science de construction des vieilles églises. Boffrand trouve que les édifices du moyen-âge « ne laissent pas d'avoir leur beauté » (1) ; Blondel accorde aux églises gothiques « tant de légèreté et de hardiesse qu'on ne peut leur refuser de l'admiration » (2). Le Roy, en 1758, insiste sur le « merveilleux » (3) de la construction gothique ; Soufflot s'inspire de la *structure* gothique pour la construction du Panthéon (4).

Le Génie du Christianisme n'a donc pas, à proprement parler, inventé le goût pour le moyen-âge ; on n'invente jamais. Mais il a fait mieux : il a contribué à mettre l'art gothique en pleine lumière, à fixer des tendances jusque-là isolées, que la masse du public ignorait, que l'auteur ignorait lui-même — (il est assez ridicule de supposer que Chateaubriand a pu être influencé par deux ou trois peintures du salon de 1783 où il n'est pas allé, ou par les idées des historiens de l'art dont il ignorait jusqu'au nom).

Avant la conception du *Génie du Christianisme*, il s'inté-

(1) *Livre d'Architecture* (1745).

(2) *Architecture française*, tome I, p. 15 (1752).

(3) *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, tome I, p. XXIII de l'édition de 1770.

(4) On trouvera un extrait du *Mémoire sur l'architecture gothique*, par Soufflot, qui est resté inédit, dans le livre de Jean Monval, *Soufflot* (1713-1780), Paris, 1918, in-8°.

resse assez peu à l'art ; dans le *Génie*, il s'y intéresse, mais uniquement par rapport à la religion : remarque importante, *Chateaubriand ne puise ses idées sur l'Art gothique ni chez les archéologues ni chez les artistes, mais dans certains ouvrages qui, de près ou de loin, ont trait à la religion.*

Ainsi — il s'agit toujours des sources du Génie — il lit les *Mœurs des Chrétiens* de l'abbé Fleury (1784) (1) ; sujet très près du sien, puisque Fleury consacre des chapitres entiers aux sacrements, aux mystères, aux bienfaits de la religion. Mais voilà que, incidemment, Fleury parle des cloîtres du moyen-âge qui auraient été construits sur le plan des maisons gallo-romaines — idée juste d'ailleurs ; le poète est séduit par cette idée, poétique puisqu'elle marque la continuité entre l'antiquité et le monde moderne, puisqu'elle suggère la synthèse. Il l'adopte d'enthousiasme ; on la trouve en note du *Génie*, dès la première édition de cet ouvrage, avec la citation correspondante de l'abbé Fleury, citation où Chateaubriand corrige aimablement le style un peu scabreux de l'abbé. On la retrouve — et cette fois-ci sans indication de référence — dans le *Voyage en Italie* : « Je me figure le citoyen romain dans sa maison » comme une espèce de religieux qui s'était bâti des cloîtres » (2). Elle est reprise dans l'*Analyse raisonnée de l'Histoire de France* (3) :

(1) *Génie*, t. II, pp. 611 et 612.

La première édition des *Mœurs de chrétiens* était, il est vrai, de 1682, mais nous avons jugé préférable de nous servir de l'édition de 1784, celle que Chateaubriand avait eue, probablement, entre les mains.

(2) *Voyage en Italie*, tome VI, p. 283.

(3) Tome X, p. 37.

MŒURS DES CHRÉTIENS (1)
(1784)

« Enfin, je m'imagine
» trouver encore dans les
» monastères des vestiges de
» la disposition des maisons
» antiques romaines, telles
» qu'elles sont décrites dans
» Vitruve et dans Palladio.
» L'église que l'on trouve
» toujours la première, afin
» que l'entrée en soit libre
» aux séculiers semble tenir
» lieu de cette première salle
» que les Romains appe-
» laient *atrium*. De là, on
» passait dans une cour
» environnée de galeries
» couvertes, à qui l'on don-
» nait d'ordinaire le mot
» grec de *péristyle* ; et c'est
» justement le cloître où
» l'on entre de l'église, et
» d'où l'on entre dans les
» autres pièces, comme le
» chapitre, qui est l'exèdre
» des anciens, le réfectoire
» qui est le *triclinium* ; et
» le jardin est ordinaire-
» ment derrière tout le reste,
» comme il était aux mai-
» sons antiques. »

ANALYSE RAISONNÉE
DE L'HISTOIRE DE FRANCE.
(1831)

« Une abbaye n'était autre
» chose que la demeure d'un
» riche patricien romain,
» avec les diverses classes
» d'esclaves et d'ouvriers
» attachés au service de la
» propriété et du proprié-
» taire.

.....
.....

» Les yeux mêmes n'étaient
» frappés d'aucune diffé-
» rence dans l'extérieur de
» l'abbaye et de ses habi-
» tants ; un monastère était
» une maison romaine pour
» l'architecture : le portique
» ou le cloître au milieu,
» avec les petites chambres
» au pourtour du cloître. Et
» comme sous les derniers
» Césars, il avait été permis
» et mieux ordonné aux par-
» ticuliers de fortifier leurs
» demeures, un couvent
» enceint de murailles cré-
» nelées ressemblait à toutes
» les habitations un peu con-
» sidérables. »

(1) Pages 331 et 332.

Les *Mœurs des Chrétiens* n'étaient pas précisément un ouvrage d'archéologie ; on peut en dire autant des *Etudes de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre, mine abondante où Chateaubriand a puisé le plus volontiers, source de tous les chapitres du *Génie* consacrés aux « Harmonies » et aux « Ruines ».

Chateaubriand avait fait la connaissance de Bernardin lors de son retour d'Amérique, en 1792 (1) ; mais il avait lu les *Etudes de la Nature* — dont la première édition avait paru chez Didot en 1784 — dès « sa première jeunesse » (2). Au moment de la conception du *Génie du Christianisme*, Chateaubriand avait toutes les raisons pour relire les *Etudes* ; un chapitre de cet insupportable et naïf ouvrage — qui ne paraissait pas tel en 1798, bien que Chateaubriand n'ait pas tardé à flairer « la borne de l'intelligence » et « le défaut d'élévation de l'âme de l'écrivain » (3) — un chapitre était consacré au « sentiment preuve de la divinité et de l'immortalité de l'âme » ; un autre chapitre au « Merveilleux » ; d'autres encore au « Plaisir du Mystère », au « Sentiment de la Mélancolie », au « Plaisir de la Ruine », au « Plaisir des Tombeaux » (4) ; Bernardin exprimait l'espoir que « des hommes plus éclairés » développeraient ses idées sur l'excellence du sentiment en matière de foi, remarque qui dut attirer l'attention de Chateaubriand. Mais surtout, il ne faut pas oublier qu'il y avait en Bernardin de Saint-Pierre l'étoffe d'un grand peintre. Le premier avant

(1) *Mémoires*, t. II, p. 10.

(2) *Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 782. On trouve les *Etudes de la Nature* au n° 59 de la *Notice de Bons Livres*, provenant de la bibliothèque de Chateaubriand.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 11.

(4) Les chapitres des *Etudes* que nous mentionnons forment le troisième volume de l'édition de 1784.

Chateaubriand, il a l'idée de regarder les paysages avec ses yeux (non seulement avec sa sensibilité, comme l'avait fait Rousseau). C'est un visuel. Placé devant une forêt, devant un coucher de soleil, il en donne l'impression juste, avec les mots qu'il faut, une impression de formes, une impression de couleurs. Il a, chose tout à fait remarquable à son époque, *le sens de la perspective* : « Si l'on veut donner beaucoup d'intérêt à un paysage riant et agréable », écrit-il, « il faut qu'on l'aperçoive à travers un grand arc de triomphe ruiné par le temps » (1). C'est l'art d'Hubert Robert, de Joseph Vernet, mais où les idées et les mots seraient substitués aux traits matériels. Que Chateaubriand ait été séduit par cette façon picturale et neuve de voir les choses et qu'il s'en soit inspiré, ceci n'est pas douteux.

A part cela, il a dérobé à l'abbé de Saint-Pierre quantité d'idées de détail. Idée de colonne palmiste (2). Idée étrange que les tombeaux prouveraient l'immortalité de l'âme (3). Il lui a dérobé des chapitres entiers comme celui consacré aux « Ruines ». Les deux écrivains sont d'accord pour distinguer les unes des autres les ruines ouvrage du temps des ruines ouvrage des hommes (4). Bernardin fait observer que « l'intérêt d'une ruine augmente quand il s'y joint quelque sentiment moral » (5) ; après lui, Chateaubriand constate que « les ruines jettent une grande moralité au milieu des scène de la nature » (6).

(1) *Etudes*, t. III, p. 47.

(2) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 293. *Harmonies de la Nature*, 1815, t. III, p. 230.

(3) *Génie*, t. II, p. 129. *Etudes*, « Le Plaisir des Tombeaux », t. III, pages 122 et suivantes.

(4) *Génie*, t. II, pp. 360 et 361. *Etudes* « le Plaisir de la ruine », t. III, pages 109 et suivantes.

(5) *Etudes*, t. III, p. 120.

(6) *Génie*, t. II, p. 360. Voir ci-dessus, p. 46.

L'auteur du *Génie* n'innovait pas lorsqu'il décrivait les ruines gothiques en harmonie avec le site, avec la végétation qui les entourent. « Je ne trouve rien qui ait un aspect » plus imposant, écrivait Bernardin, que les tours antiques » que nos ancêtres bâtaient sur le sommet des montagnes, » pour découvrir de loin leurs ennemis, et du couronnement » desquelles sortent aujourd'hui de grands arbres dont les » vents agitent les cîmes. J'en ai vu d'autres dont les machi- » coulis et les créneaux, jadis meurtriers, étaient tout fleuris » de lilas, dont les nuances d'un violet brillant et tendre » formaient des oppositions charmantes avec les pierres de » la tour, caverneuses et rembrunies » (1).

Les harmonies de la nature et de la ruine, devinées par l'abbé de Saint-Pierre, furent reprises par Chateaubriand avec toute la différence qu'y met le génie ; il oublia seulement d'ajouter un paragraphe aux « Notes et Eclaircissements » pour nous dire d'où venaient tous ces « emprunts » :

BERNARDIN (2) (1784)

« Comme elle édifie tou-
» jours [la nature] lors même
» qu'elle détruit, elle fait
» sortir des fentes de nos
» monuments des giroflées
» jaunes, des chenopodiums,
» des graminées, des ceri-
» siers sauvages, des guir-
» landes de rubus, des lisiè-
» res de mousses et toutes les

CHATEAUBRIAND (3) (1802)

[dans l'ordre gothique]
« Les filets redoublés des
» pilastres, les dômes décou-
» pés en feuillage ou creusés
» en forme de cueilloir,
» deviennent autant de cor-
» beilles où les vents portent,
» avec la poussière, les
» semences des végétaux. La
» joubarbe se cramponne

(1) *Etudes*, tome III, p. 120.

(2) id. p. 119.

(3) *Génie*, tome II, p. 364.

» plantes saxatiles qui for- » dans le ciment, les mousses
» ment par leurs fleurs et » emballent d'inégaux dé-
» leurs attitudes, les con- » combres dans leur bourre
» trastes les plus agréables » élastique, la ronce fait sor-
» avec les rochers. » » tir ses cercles bruns de
» l'embrasure d'une fenêtre,
» et le lierre, se traînant le
» long des cloîtres septen-
» trionaux, retombe en fes-
» tons dans les arcades. »

On pourrait pousser plus loin l'analogie et comparer la description du château de Lillebonne dans les *Etudes* (1) avec « quelques-uns de ces châteaux du vieux temps, avec » des mâchicoulis, des souterrains, des tours verdies par le » lierre et pleines d'histoires merveilleuses » (2). Contentons-nous de noter la parenté de Chateaubriand et de Bernardin dans leur manière de *voir* les choses ; l'expression « effet pittoresque » se trouve déjà dans le chapitre consacré au « Plaisir de la Ruine » (3).

— Volney ne nous arrêtera pas longtemps ; Chateaubriand avait lu les « Ruines » en Angleterre, alors qu'il préparait l'*Essai sur les Révolutions* (4). Ce singulier et savoureux ouvrage (5) — le chef-d'œuvre de Volney — était orné en frontispice d'une gravure sur cuivre par P. Martini représentant en gros les ruines de Palmyre. Au premier plan, un grand palmier — la couleur locale ; puis des chapiteaux brisés, des monceaux de colonnes, tout un

(1) Tome III, p. 121.

(2) *Génie*, t. II, p. 157.

(3) Tome III, des *Etudes*, p. 113.

(4) *Essai sur les Révolutions*, tome I, pp. 591 et 592.

(5) *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (1791).

massacre de pierres attestant sans doute les « vicissitudes de la fortune » et les « révolutions des empires ». Sur l'un des tronçons Volney est assis dans une attitude pensive et coiffé d'un turban ; il médite : « ... qui » sait si sur les rives de la *Seine*, de la *Tamise* ou du *Zwiderzée*, là où maintenant, dans le tourbillon de tant de » jouissances, le cœur et les yeux ne peuvent suffire à la » multitude des sensations, qui sait si un voyageur comme » moi ne s'asseoira pas un jour sur de muettes ruines ; et » ne pleurera pas solitaire sur la cendre des peuples et la » mémoire de leur grandeur ? A ce moment, mes yeux se » remplirent de larmes, et couvrant ma tête du pan de mon » manteau, je me livrai à de sombres méditations sur les » choses humaines » (1). Attitude infiniment réjouissante dont Chateaubriand saura s'inspirer ; *René* a souvent des poses qui rappellent celles des « Méditations sur les Révolutions des Empires » : « Pour moi, amant solitaire de la » nature, et simple confesseur de la Divinité, *je me suis » assis sur ces ruines*. Voyageur sans renom, j'ai causé avec » ces débris comme moi-même ignorés. Les souvenirs confus » des hommes, et les vagues rêveries du désert se mêlaient » au fond de mon âme » (2). Chateaubriand a pris à Volney un certain goût de l'attitude théâtrale devant les « débris des empires » ; il lui a pris surtout l'antienne sur la mélancolie des souvenirs historiques. Il ne s'en défera jamais ; nous retrouvons ce goût dans la *Lettre sur la Campagne Romaine* (3) et dans le *Dernier Abencérage* (4).

(1) *Les Ruines*, p. 12.

(2) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 75.

(3) *Voyage en Italie*, tome VI, pp. 307 et suivantes.

(4) *Les Aventures du Dernier Abencérage*, t. III, p. 106 : « Aben-Hamet réfléchissait alors sur les destinées humaines, sur les vicissitudes de la fortune, sur la chute des empires... ».

IV

L'Art gothique dans le « Génie du Christianisme »

On nous pardonnera une digression de quelques lignes sur un sujet qui semble au premier abord assez éloigné des idées artistiques.

La religion, en dépit de ce que prétendait Emile Faguet (1), a été la grande tragédie de la vie de Chateaubriand. Incroyant dans l'*Essai sur les Révolutions*, incroyant dans les *Mémoires*, il semble qu'il ait douté aussi dans le *Génie* ; certaines phrases, certains mots qui sont plutôt des cris, en disent long sur sa pensée véritable. C'est cette prière où il avoue sa « foi chancelante » (2) ; c'est ce cri émouvant : « Heureux, trois et quatre fois heureux ceux qui croient » (3). Il y a de la mélancolie dans ces paroles touchantes.

Mais Chateaubriand est un incroyant d'une singulière espèce, incroyant qui aurait été torturé jusqu'au dernier jour de sa vie par ce que l'on pourrait appeler *la nostalgie de Dieu* : « Quand les premières semences de la religion » germèrent dans mon âme, je m'épanouissais comme une

(1) D'après Faguet, Chateaubriand aurait été religieux « par goût d'artiste », *Etudes littéraires sur le XIX^e siècle*, Chateaubriand, p. 15.

(2) *Génie*, t. II, p. 362.

(3) *Ibid.*, p. 366.

Que Chateaubriand était incroyant, c'est notre sentiment à peu près général aujourd'hui. En tous cas, sa « conversion » ne résiste pas à la plus simple critique des dates (voir *Nouvelles Littéraires*, du 8 juin 1929, un article de Philippe Van Tieghem, sur la « Genèse du Génie du Christianisme »).

» terre vierge qui, délivrée de ses ronces, porte sa première
» moisson. Survint une brise aride et glacée, et la terre se
» dessécha. Le ciel en eût pitié, il lui rendit ses tièdes rosées;
» puis la brise souffla de nouveau. Cette alternative de doute
» et de foi a fait longtemps de ma vie un mélange de déses-
» poir et d'ineffables délices » (1). Confession poignante, qui
nous montre ce qu'était véritablement le *Génie*; le cri
d'un homme qui aurait éperdument désiré la foi sans pou-
voir l'obtenir et qui dans sa détresse, aurait paré de toutes
les tendresses du sentiment, de toute la magie de la Poésie
et de l'Art l'image de l'introuvable Dieu.

Cette nostalgie pathétique et douloureuse « mélange de
désespoir et d'ineffables délices » s'est communiquée toute
entière à la vision de l'Art du moyen-âge. Chateaubriand
a vu la cathédrale sous un aspect mélancolique, riche en
désirs inexaucés : c'est l'église gothique où, comme le disait
Renan, « on ne se repose pas » (2). Il y a de l'inquiétude
dans le goût de Chateaubriand pour l'Art gothique ; il y
a surtout de la tristesse. Le christianisme à ses yeux était
une religion *triste* dont la « gravité » (3), se communiquait
aux monuments de l'art. Chose curieuse, on retrouve cette
tristesse jusque dans les végétaux qui viennent s'harmo-
niser avec les ruines gothiques ; la « joubarbe », les « mous-
ses », les « ronces », le lierre surtout qui se « traîne » le
long des « cloîtres septentrionaux » (4), éveillent des idées
de mélancolie. Tristesse, et en même temps « ineffables déli-
ces », enchantement ; le triomphe de Chateaubriand sera de

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 177.

(2) *Patrice*, (*Revue des Deux-Mondes* du 15 mai 1908).

(3) Tristesse religieuse : *Génie*, t. II, p. 335.

Gravité des monuments gothiques : *Le Dernier Abencérage*, t. III.
p. 123 ; tristesse des cathédrales : *Itinéraire*, t. V, p. 360.

(4) *Génie*, t. II, p. 364.

parer l'Architecture de toutes les séductions empruntées aux autres arts, monde des images et monde des sons, de retrouver dans l'Architecture les charmes combinés de la peinture et de la musique.

Continuellement Chateaubriand aiguise son sens du pittoresque ; il y a progrès dans l'impression artistique entre la première édition du *Génie* et les éditions suivantes :

PREMIÈRE ÉDITION (1) (1802)	ÉDITION COMPLÈTE (2) (1805)
-----------------------------	-----------------------------

« La tour ou les deux tours » hautaines, plantées à l'en- » trée de l'édifice, en sur- » montant les ormes et les » ifs du cimetière, font un » effet merveilleux dans le » ciel. »	« Les deux tours hautaines » plantées à l'entrée de l'édi- » fice surmontent les ormes » et les ifs du cimetière et » font un effet pittoresque » sur l'azur du ciel. »
---	--

Les « deux tours hautaines » ont remplacé la tour unique ; « surmonter » est à l'indicatif ; « effet pittoresque sur l'azur du ciel » remplace « effet merveilleux dans le ciel » ; tout contribue à donner au tableau plus de netteté, plus de vivacité, une coloration supérieure.

Deuxièmement, l'architecture art musical. Il aimait la musique. La musique est partout dans son œuvre. On la voit dans le *Génie du Christianisme* (3), elle triomphe dans les *Martyrs* : C'est Velléda qui chante « en luttant contre la tem-

(1) Edition Migneret de 1802, tome III, p. 27.

(2) Edition Garnier, t. II, p. 294.

(3) *Génie*, t. II, p. 450.

pête » (1). C'est Cymodocée à la « voix mélodieuse » (2), à la « voix pure » (3) ; incarnation des Arts, la gracieuse Cymodocée paraît l'être surtout du plus pathétique ; il semble que chez elle tous les arts se soient fondus en musique, qu'ils aient trouvé dans la musique leur expression suprême. Chateaubriand aimait « la musique et l'architecture » (4) ; peut-être concevait-il l'architecture comme une sorte de *musique fixée*, à la manière de Goethe (5). L'idée d'ailleurs n'était pas neuve : Léon-Battista Alberti, Francesco Colonna dans le *Songe de Poliphile*, tout notre xvi^e siècle, plus tard Quatremère de Quincy, voyaient dans l'architecture antique une « musique oculaire » (6). L'originalité de Chateaubriand sera d'avoir associé le sentiment musical non seulement à l'architecture antique, mais aussi, mais surtout à l'architecture du moyen-âge. Et notons qu'il ne s'agit pas seulement de la musique des proportions, musique intellectuelle en quelque sorte ; la cathédrale toute entière avec ses cloches et ses orgues résonne et vibre, il semble que toutes les impressions artistiques s'y exaltent en une impression sonore : « L'architecte chrétien non content de bâtir des » forêts, a voulu, pour ainsi dire, en imiter les murmures ; » et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu, il a » attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et » des tonnerres qui roule dans la profondeur des bois » (7).

(1) *Les Martyrs*, tome IV, p. 134.

(2) *Idem.*, p. 38.

(3) *Idem.*, p. 236 .

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 114.

(5) *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie*, traduites par Emile Délérot, 2 vol. in-12°, Paris, 1863, t. II, p. 99.

(6) Quatremère de Quincy : *De l'architecture égyptienne*, p. 215.

(7) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 294.

— Ceci nous amène à la question, si importante, de l'origine *sylvestre* de l'architecture gothique. D'après le *Génie du Christianisme* l'« ordre gothique » viendrait du spectacle des forêts : « Les forêts des Gaules ont passé à leur tour dans les » temples de nos pères, et nos bois de chênes ont ainsi main- » tenu leur origine sacrée. Ces voûtes ciselées en feuillages, » ces jambages qui appuient les murs et finissent brusque- » ment comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les » ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages » secrets, les portes abaissées, tout retrace les labyrinthes des » bois dans l'église gothique, tout en fait sentir la religieuse » horreur, les mystères et la divinité » (1).

Ce n'est pas là seulement comme on pourrait le croire analogie de sentiment, idée poétique qui flattait son imagination : Chateaubriand croyait vraiment que l'« ordre gothique » tirait son origine des bois et il le dit clairement : « On pense qu'il nous vient des Arabes [c'était l'idée d'Alexandre Lenoir], ainsi que la sculpture du même style. » Son affinité avec les monuments de l'Égypte nous porterait » plutôt à croire qu'il nous a été transmis par les premiers » chrétiens d'Orient ; mais nous aimons mieux encore rap- » porter son origine à la nature » (2).

Nous avons vu que ces deux idées — affinité de l'art gothique avec l'art égyptien (3) — origine *sylvestre* de l'architecture gothique — se retrouvaient dans les « *Indian Antiquities* » de Thomas Maurice, un ouvrage que Chateaubriand a dû connaître à l'époque de son séjour en Angleterre (1794) (4). « Lorsqu'on entre dans ces vastes édifices,

(1) *Génie*, t. II, pp. 293 et 294.

(2) *Ibid.*, p. 293. On parlera plus loin, en détail, de l'origine égyptienne et arabe de l'architecture gothique, pp. 137, 138 et 154.

(3) Voir ci-dessous, p. 138.

(4) Voir ci-dessus, p. 93.

» écrivait Maurice, et que l'on contemple la rangée de colon-
» nes à l'intérieur, qui se terminent toutes par des arcs régu-
» liers, qui donc ne serait pas immédiatement frappé par
» leur ressemblance avec une longue et régulière avenue
» d'arbres dont les branches se mêlant les unes les autres
» formeraient au-dessus de la tête un berceau élevé de
» verdure ? » (1).

Ce n'était d'ailleurs pas une idée nouvelle. Dès 1699, Félibien des Avaux trouvait que les édifices « si légers et si délicats » de l'architecture gothique participaient « de la légèreté de ces feuillées d'arbres qu'on rencontre dans les bois » (2) ; il notait l'analogie entre les tiges d'arbres les plus minces et les colonnes gothiques si « menues » (3) ; entre les branches flexibles et les arcs doubleaux des voûtes. Quelques années plus tard l'idée de Félibien était reprise par Boffrand (4), puis par Blondel (5). On la connaissait en Allemagne, en Italie, mais c'est en Angleterre surtout qu'elle obtint un si prodigieux succès. Maurice lui-même la tenait de l'évêque anglais Warburton, que Chateaubriand cite à plusieurs reprises (6). « Les arcs gothiques, » écrivait Warburton dans une Note sur les Epîtres de « Pope (7), pouvaient-ils être tracés autrement qu'en pointe » puisque les maçons imitaient la courbe que forment les

(1) Maurice, op. cit., t. III, p. 195.

(2) *Dissertation touchant l'architecture antique et l'architecture gothique*, p. 172.

(3) *Ibid.*, p. 173.

(4) *Livre d'Architecture*, pages 6 et 7.

(5) *Architecture française*, vol. I, chap. I, p. 14.

(6) *Essai sur les Révolutions*, t. I, p. 593, et *Mélanges Littéraires* (1801, t. VI, p. 387.

(7) Voir les « *Indian Antiquities* », de Maurice, t. III, p. 197.

Les œuvres de l'évêque Warburton se trouvent au British Muséum, sous la cote 495 i. 11, en 7 volumes, in-4°, Londres, 1788.

» branches entrelacées de deux arbres qui se font face ? Les
» colonnes pouvaient-elles être autrement que divisées en fûts
» distincts puisqu'elles figuraient les troncs d'un bouquet
» d'arbres qui pousseraient tout près les uns des autres ?
» C'est en s'inspirant des mêmes principes qu'ils sculp-
» tèrent les ramifications en pierre que l'on voit aux fenê-
» tres de la cathédrale gothique et qu'ils placèrent du
» verre coloré dans les interstices : les remplages figurent
» les branches, et les vitraux les feuilles d'un bosquet
» ouvert, pendant que tous deux contribuent à créer cette
» lumière sombre si favorable à l'adoration et à la terreur
» religieuses. »

En 1792, James Hall, enthousiaste de l'idée de Warburton voulut la vérifier scientifiquement si l'on peut dire (1). Il essaya de reconstituer un édifice gothique uniquement à l'aide de bois et de rameaux flexibles ; les bois figuraient l'ossature des murs, pendant que les branches flexibles qui y étaient attachées s'entrecroisaient pour reconstituer une nef approximative ; d'autres branches plus ou moins écartées les unes des autres figuraient les ogives plus ou moins pointues et les gâbles ; le clocher lui-même était reconstitué par un faisceau de tiges liées ensemble. Naturellement un tel système ne tenait aucun compte des contre-forts ni des arcs-boutants, mais qu'importe ? A l'époque de Chateaubriand, les plus grands savants ne voient dans l'architecture gothique que l'arc brisé. Quand, après un an, tout fut fini, l'astucieux James Hall lut son mémoire devant la Société Royale d'Edimbourg. Cela fit époque. Tout ceci montre bien la popularité de l'idée dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e

(1) Sir James Hall : *On the origin and Principles of Gothic Architecture*, Read avril 6, 1797, « Papers of the literary class 1798 », dans les *Transactions de la Société Royale d'Edimbourg*.

siècle ; Chateaubriand aura été frappé par son côté poétique. Il l'aura adoptée d'enthousiasme, non parce qu'il la jugeait vraie, mais parce qu'elle lui plaisait.

L'allée d'arbres de Warburton, il la connaissait, il l'avait vue à Combourg lorsque petit garçon il s'avancait effrayé et ravi « dans une allée de charmillles dont les cîmes s'entrelaçaient » (1). Il l'avait revue dans les bois du Nouveau Monde ; il avait senti, noté, cette analogie entre la cathédrale divine et la religieuse forêt, toutes deux suggérant le mystère, toutes deux sonores. « Tout parle, tout » me plaît sous ces voûtes tranquilles », écrivait-il à 17 ans, dans une poésie intitulée « Forêt Silencieuse » (2) ; notons l'expression « voûte » qui suggère déjà un monument, une cathédrale. Quelques années plus tard, l'« idée de l'infini » se présente à lui devant les « troncs de chênes ou de noyers » qui se succèdent les uns aux autres et qui semblent se « serrer en s'éloignant » (3), C'est que l'arbre inspirateur d'art gothique était l'arbre sacré par excellence, le chêne. Dans le *Génie*, l'allée de chênes avait été le modèle de la voûte gothique, le tronc brisé du chêne donnera l'idée des contreforts (4).

Ainsi donc, bien que connue avant lui et reprise à son époque par Warburton, par Maurice, par Hall en Angleterre, par Milizia (5) en Italie, par Sulpice Boisserée (6) en

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 70.

(2) Tome III, de l'édition, Garnier, p. 534.

(3) *Voyage en Amérique*, t. VI, p. 77.

(4) *Génie*, t. II, p. 293 : « Ces jambages qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés ».

(5) *Dizionario delle belle Arti del Disegno*, 1797. Au mot « gotico », t. I, p. 271, « L'architettura detta gotica ha una leggerezza la più ardita ; tutta traforata et merlettata, ha le sue bellezze. Se ne attribuisce l'invenzione ai Saraceni. Infatti imita quelle coperture d'alberi fronzuti che son proprie de' paesi caldi; ma sono al-tresi proprie de' paesi freddi abbondanti di selve e sprovvisti di pietre. »

(6) Sulpice Boisserée, *Histoire et Description de la cathédrale de*

Allemagne, l'idée de la forêt inspiratrice n'en est pas moins toute entière de Chateaubriand. Il la couvait, pour ainsi dire, inconsciente au plus profond de son génie bien avant que les hasards d'une lecture lui eussent montré le parti qu'il pouvait en tirer. Parti splendide, puisque tous ceux qui reprirent l'idée après lui — et ils furent nombreux jusque vers 1860 — se réclamèrent de Chateaubriand.

L'idée d'une architecture gothique née de la forêt de chênes, l'antique forêt druidique, l'idée d'une cathédrale toute palpitante d'inquiétude divine et qui serait pour ainsi dire l'âme de René extériorisée, toutes ces idées artistiques sont en somme des idées littéraires. Chateaubriand est le premier à le reconnaître : « L'architecte bâtit pour » ainsi dira les idées du poète et les fait toucher aux » sens » (1). Ce n'est pas un savant qui raisonne ; c'est un poète qui, à propos d'art, continue à nous parler de lui. Ne nous étonnons donc pas s'il s'occupe fort peu de la technique, de l'aspect scientifique des choses ; ne lui demandons pas d'avoir vu dans l'architecture gothique un certain système de construction qui différerait du système classique. L'église *gothique*, c'est celle qui parle à son cœur, n'eût-elle absolument rien de « gothique » : les deux églises de son enfance qu'il connaissait le mieux, celle de

Cologne, Paris, 1823, t. I, pages 45 et suivantes, et *Revue Encyclopédique*, déc. 1824. « Mémoire sur l'architecture du moyen-âge ». D'ailleurs, pour Sulpice Boisserée, comme, plus tard, pour Ruskin (*Nature of gothic*), comme de nos jours pour M. Louis Hourticq (*Encyclopédie des Beaux-Arts*), il ne s'agirait plus, au sens étroit du mot, d'imitation. Il y aurait simplement concordance, analogie entre le développement des formes architecturales et le développement des formes végétales.

L'idée de la Forêt inspiratrice continue encore aujourd'hui à séduire les esprits. Cf. J. K. Huysmans, la *Cathédrale*, pp. 63, 166, 167, et Rodin, les *Cathédrales de France*, 1914, pp. 31 et 78.

(1) *René*, t. III, p. 79.

Combourg et celle de N.-D.-de-Nazareth, à Plancoët, avaient été construites toutes les deux en grande partie au ^{xvii}^e siècle.

Inutile d'ajouter que Chateaubriand n'a pas su reconnaître différentes époques dans le gothique. Il pouvait observer à Saint-Denis tous les styles depuis le pur roman jusqu'au gothique flamboyant, mais il ne s'embarrasse pas de ces nuances ; pour lui, Saint-Denis est une « abbaye gothique » (1), sans plus. Il ne voit pas que la façade est romane et que les bas-côtés à l'extérieur annoncent déjà la Renaissance. A Westminster, il prend les tours qui viennent d'être construites pour des antiquités (2) ; aux Cordeliers à Paris, il prend la nef du ^{xvii}^e siècle pour une « nef gothique » (3). Nous pourrions multiplier les exemples de l'ignorance de Chateaubriand en archéologie ; reste à savoir quel monument, quelle cathédrale précise le poète avait en vue lorsqu'il écrivait son fameux chapitre sur les « Eglises Gothiques ». Probablement n'a-t-il fait que rappeler diverses impressions qui lui avaient été suggérées par les diverses églises gothiques qu'il connaissait : il y a dans ce chapitre des allusions à la cathédrale de Dol et à celle de Paris, il y a surtout des souvenirs de Saint-Denis dont une phrase consacrée aux « souterrains voûtés de la mort » (4) rappelle la crypte. En tous cas, le Gothique évoqué dans ce chapitre est un art du ^{xv}^e siècle, du ^{xvi}^e peut-être ; il parle des « voûtes ciselées en feuillage » (5) ; les églises du ^{xiii}^e siècle et même Notre-Dame-de-Paris n'ont pas de ces raffinements. Chateaubriand d'accord avec ses contemporains

(1) *Génie*, t. II, p. 407.

(2) *De l'Angleterre et des Anglais*, tome VI, p. 373 : « les vieilles tours de Westminster ».

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 240.

(4) *Génie*, t. II, p. 294.

(5) *Ibid.*, p. 293.

ne voyait pas l'art gothique dans les monuments de la belle époque ; ce n'étaient pas le couvent des Cordeliers, ni Saint-Denis, ni surtout l'effarante collection du Musée des Monuments français qui pouvaient lui donner l'idée d'un gothique sobre. La simplicité, la netteté de ligne de Notre-Dame-de-Paris, vue dans son ensemble, lui restent complètement étrangères. C'est à peine s'il mentionne Notre-Dame, défigurée il est vrai par le portail de Soufflot.

Mais — et c'est ce qu'il faut retenir de cette étude — pendant que d'un côté il reste homme de son temps, partageant les idées et les préjugés de son époque, de l'autre côté il se montre précurseur.

— Chateaubriand, homme de son temps : « Un monument gothique », écrit-il dans le *Mercure* de 1801, peut plaire « par son obscurité et par la difformité même de ses proportions (1) ». Insistons sur ce terme d'*obscurité*. La cathédrale de Saint-Malo était « grande, *sombre*, religieuse » (2), la chapelle de Combourg, « un oratoire *sombre* » (3), la cathédrale de Clermont, de nouveau « *sombre* » (4). On cite plusieurs fois le mot de Montaigne sur la « vastité *sombre* des églises chrétiennes » (5). Il est curieux de constater que les gens du XVIII^e siècle et même ceux de la première moitié du XIX^e siècle ont vu l'obscurité dans ce qui est au contraire un effort vers toujours plus de lumière. (Les églises du XV^e siècle sont plus claires que celles du XII^e.)

Warburton parlait de « cette lumière sombre », « that gloomy light », qui inspire « l'adoration et la terreur reli-

(1) *Mélanges littéraires*, t. VI, p. 396.

(2) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 32.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 134.

(4) *Voyages au Mont-Blanc, à Clermont*, t. VI, p. 334.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 116, et t. V, p. 38.

gieuses » (1) ; Fontanes de nouveau du « jour sombre » (2) ; Alexandre Lenoir, en 1801, de la « lumière sombre » (3). Victor Hugo en 1830, de la « sombre nef » (4). En 1838, Emeric-David trouvait encore que l'un des buts de l'architecture gothique était « d'affaiblir la lumière » (5).

Rappelons que l'idée d'obscurité venait de la comparaison avec les églises du xvii^e siècle et du xviii^e siècle, où l'on allait, par un besoin excessif de clarté, jusqu'à supprimer les jubés.

Quant à la *difformité*, nous la connaissons : c'est celle qu'y voyaient Diderot et Fénelon, c'est celle de Quatremère de Quincy décrétant dans son *Dictionnaire d'Architecture* que le gothique n'avait point et « ne put jamais avoir un système de proportions » (6). « L'ordre gothique », répète Chateaubriand dans le *Génie*, « au milieu de ces proportions barbares a toutefois une beauté qui lui est particulière » (7). Dans les « proportions barbares », nous reconnaissons le disciple du xviii^e siècle ; mais il y a quelque chose de nouveau ; ces « proportions barbares » ont une « beauté particulière » ; la « difformité » des églises gothiques plaît. Et là, nous retrouvons l'homme avide de pittoresque, le précurseur des Romantiques.

Il nous reste à dire quelques mots sur la sculpture gothique dans le *Génie*. Il s'agit seulement de sculpture funé-

(1) Voir ci-dessus, p. 118.

(2) Voir ci-dessus, p. 95.

(3) *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des Monuments français*, an X, p. 123.

(4) *Notre-Dame de Paris*, *Œuvres*, Roman, t. IV, p. 185.

(5) *Mémoire sur l'Architecture gothique*, lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 10 août 1838, page 21.

(6) Tome I, p. 675.

(7) *Génie*, t. II, p. 298.

raire, la sculpture gothique ornementale n'ayant été connue et appréciée que beaucoup plus tard. Dans les chapitres du *Génie* consacrés aux « Tombeaux », Chateaubriand fait allusion aux monuments de Saint-Denis. Mais il est un fait curieux ; nous savons par une lettre de Chateaubriand à Fontanes du 25 octobre 1799 (1) que ces chapitres ont été composés à Londres ; la description de Saint-Denis est donc en réalité une évocation de Westminster. Dans ces sanctuaires « remplis de sépulcres » (2), dans ce « labyrinthe de tombeaux » (3), dans cette Seine qui coule « à l'extrémité de sa plaine » (4) et où l'on entrevoit la Tamise, dans ces « monuments chargés de figures allégoriques » (5), dans ces statues couchées d'évêques et de chevaliers, jusque dans cet « oreiller de pierre » (6) que fait fléchir une tête pesante, nous reconnaissons des souvenirs qui peuvent très bien avoir été ceux de Westminster. Il ne faut pas oublier que Chateaubriand avait vu Saint-Denis avant la Révolution, presque enfant encore ; comment supposerait-on qu'après sept années d'exil les souvenirs aient été si vifs qu'il se rappelât chaque tombeau ? Il est vrai que le *Journal de Peltier* venait rafraîchir ces premières impressions et contribuait en tous cas à exciter son indignation à l'égard des excès révolutionnaires ; les lamentations héroïques du chapitre consacré à « Saint-Denis » sont directement inspirés des articles de Mercier (7), de Richer de Sérizi (8) et des

(1) *Correspondance de Chateaubriand*, t. I, pp. 16 à 18.

(2) *Génie*, tome II, p. 405.

(3) *Ibid.*, id.

(4) *Ibid.*, p. 407.

(5) *Ibid.*, p. 405.

(6) *Ibid.*, p. 406 ; Cf. le tombeau de Lady Margaret Beaufort, dans la chapelle Henri VII, à Westminster.

(7) *Journal de Peltier*, 1797, tome XV, p. 473.

(8) *Ibid.*, 1796, tome VIII, p. 567, article intitulé : « Des Tombeaux ».

poèmes de Legouvé (1) sur la spoliation des tombeaux. Mais il n'en reste pas moins vrai que pour tout ce qui intéresse directement l'Art, Chateaubriand est allé chercher son inspiration parmi les sépultures de Westminster.

C'est dans le chœur de Westminster qu'il a appris à aimer ces statues du premier moyen-âge, statues allongées du XII^e ou du XIII^e siècle de facture si simple et si noble, d'inspiration si chrétienne : « Vous vous arrêtez devant ce tombeau » beau poudreux, sur lequel est couchée la figure gothique » de quelque évêque revêtu de ses habits pontificaux, les » mains jointes, les yeux fermés » (2). Et là, Chateaubriand se montre très en avance sur son époque, devinant des idées qui sont aujourd'hui celles de M. Emile Mâle (3). Il a compris avant l'heure ce que la sculpture funéraire du moyen-âge comportait d'émotion profonde et discrète. Dès 1799, il a deviné une sensibilité exquise là où Quatremère de Quincy ne voyait encore, en 1832, que la « grossièreté » et « l'absence de toute imitation vraie » (4).

C'est encore dans une des chapelles de Westminster que Chateaubriand remarque ces « quatre écuyers de marbre, » bardés de fer, armés de toutes pièces, les mains jointes et » à genoux aux quatre coins de l'entablement d'un tombeau » (5), ce qui lui donne l'occasion d'évoquer la chevalerie, cette chevalerie dont Westminster toute entière apparaissait comme le symbole.

(1) *Journal de Peltier*, tome IX, pp. 610 et suivantes, un poème intitulé la « Sépulture ».

(2) *Génie*, t. II, p. 406.

(3) Emile Mâle. *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris, 1908, p. 375.

(4) *Dictionnaire*, t. I, p. 679.

(5) *Génie*, t. II, p. 406. Cf. Paul Biver, *L'Eglise abbatiale de Westminster et ses tombeaux*, Paris, Longuet, 1913.

De retour en France en 1800, Chateaubriand retrouvait, au musée des Petits-Augustins, quelques-uns parmi les tombeaux de Saint-Denis. Mais comme celui qu'il cite expressément dans le *Génie du Christianisme* — le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne (1) — est du xvr^e siècle, nous nous réservons de traiter ce sujet (qui n'est déjà plus le moyen-âge) dans un chapitre ultérieur (2).

(1) *Génie*, p. 289, note.

(2) Voir ci-dessous, p. 348.

Le moyen-âge et les années de maturité

Chateaubriand a partagé avec Walter Scott la gloire d'avoir ramené « le jeune siècle à l'admiration des vieux temples » (1), il est à la source non seulement de la déplorable « manie du gothique », mais aussi de l'activité désintéressée et féconde des archéologues. On s'intéresse à nos cathédrales, on publie des monographies ; de 1812 à 1817 le *Magasin Encyclopédique* fait paraître de nombreux articles et mémoires sur les cathédrales de Paris, de Reims, de Chartres (2). Gilbert qui se spécialise dans l'étude des monuments gothiques commence à déplorer les « embellissements » du XVIII^e siècle, précurseur en cela des Lassus et des Viollet-le-Duc (3). Enfin, le moyen-âge inspire les peintres des Salons de 1806 à 1817 ; citons Granet, Richard, Revoil, Bergeret, Gautherot, Blondel, Buffet, Dabos, Menjaud (4)...

Grâce au *Génie*, le moyen-âge entre donc véritablement dans les préoccupations des artistes et des lettrés. C'est le moment où Charles Nodier, en collaboration avec le baron Taylor, a l'idée de publier ce qui deviendra un jour les « Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne

(1) *Mémoires*, t. II, p. 286.

(2) Cf. « *Magasin Encyclopédique* » de juin et juillet 1812 : une *notice historique et descriptive de N.-D. de Chartres*.

« *Magasin Encyclopédique* » de 1815, t. V, pages 125 et suivantes, un *Mémoire sur les bas-reliefs de N.-D. de Paris*.

(3) « *Magasin Encyclopédique* » de 1812, tome IV, p. 19.

(4) Voir l'*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture... des Artistes vivants*, de 1806, 1808, 1810, 1812, 1814, 1817.

France » (1). Il est curieux de rappeler à ce sujet que, dès 1802, Chateaubriand avait l'idée d'un ouvrage de ce genre ; il écrit dans une lettre à Fontanes, datée du 6 novembre : « J'ai un dernier projet : si on ne fait rien de moi, ce qui » est très probable, je proposerai à votre grand ami [Lucien, frère de Bonaparte] de me faire faire le voyage de France » en détail ; il me donnera un peintre et nous aurons un » ouvrage complet sur le vaste empire, dont il n'existe pas » une description passable. Cet ouvrage a manqué au siècle » de Louis XIV ; j'en ai tous les plans et toutes les parties » dans la tête. S'il réussissait, comme il y a quelques raisons » de le croire, il rembourserait Lucien de ses frais, en cas » qu'il ne voulût pas me les abandonner, et il lui ferait » honneur, même dans l'avenir, si l'ouvrage était de nature » à me survivre. On est bien bon d'aller courir si loin, » quand on a un pareil pays à sa porte. Le voyage pourrait » durer trois ans et ne coûterait pas soixante mille » francs » (2). Voilà un projet d'ouvrage bien intéressant et dont nous aimerions retrouver les « plans » et les « parties » ; ouvrage où l'artiste, abandonnant le rôle ingrat et il faut bien l'avouer, un peu ridicule de défenseur de la Religion, se fût donné tout entier à son génie. Ce projet n'eut pas de suites ; en 1803 on envoya le poète comme secrétaire d'ambassade à Rome.

— Ici commence une nouvelle phase de notre étude, la révélation prodigieuse que fut pour Chateaubriand la vue de l'Italie. On peut dire que dès l'instant où Chateaubriand met le pied sur le sol italien, l'art gothique passe au second plan. Naturellement, cela ne se fait pas d'un jour à l'autre ; Cha-

(1) Dont le premier volume parut en 1820. Alexandre de Laborde, Clérisseau, avaient d'ailleurs eu cette idée avant le baron Taylor. *Les Monuments Historiques de la France*, de Laborde, parurent en 1816. Cf. aussi ci-dessous, p. 218 et p. 219.

(2) *Correspondance générale*, t. I, p. 73.

teaubriand, homme du monde, savait envelopper ses anciennes admirations de la même déférente sollicitude dont il entourait ses maîtresses délaissées. Il en parle encore, insinuant quelque compliment flatteur, esquissant un sourire, sachant admirablement masquer le cœur devenu froid par la grâce des évocations. C'est à peine si l'on s'aperçoit que de 1803 à 1807, le moyen-âge est très lentement, mais très sûrement relégué au grenier.

Suivons Chateaubriand en Italie. La cathédrale de Milan ? Piètre chose en vérité ; ce gothique « sans l'idée de mort » (1) qui allait quelques années plus tard enchanter Stendhal n'excite que son mépris : « Le gothique, même le marbre, me semble jurer avec le soleil et les mœurs de l'Italie » (2). Florence ? Il ne l'aime guère (3). Venise, qu'il voit la première fois en juillet 1806, encore moins. C'est une ville « contre nature », où les canaux l'étonnent sans lui plaire, où l'architecture est « trop capricieuse et trop variée ». Les fameuses gondoles « toutes noires » lui font l'effet de « bateaux qui portent des cercueils » (4). On sent qu'il est désorienté, presque affolé, qu'il n'a aucune émotion vécue, aucun souvenir à rattacher à ces palais aux ogives trop blanches. Idées où il se rencontre d'ailleurs, et peut-être sans le savoir, avec bon nombre d'hommes — et de femmes — de son siècle. On se souvient que Lalande comparait la cathédrale de Saint-Marc à un « fourneau » (5), Goethe à un « gigantesque crabe » (6). Quant à M^{me} de Staël, elle

(1) Stendhal, *Rome, Naples et Florence*. Journal du 5 nov. 1816, t. I, p. 66 de l'édition de 1826, in-8°.

(2) *Voyage en Italie*, tome VI, p. 275.

(3) *Lettres à la comtesse de Castellane*, p. 80 : « En tout je ne me plaisais pas à Florence ». Voir ci-dessous pp. 339 et 340.

(4) Lettre à M. Bertin, du 30 juillet 1806, *Correspondance générale*, t. I, p. 232.

(5) *Voyage d'un Français en Italie*, t. VIII, p. 25.

(6) *Italianische Reise*, octobre 1786.

trouvait à Venise un « mélange de moresque et de gothique » qui « attire la curiosité sans plaire à l'imagination » (1). Imprimée dans plusieurs journaux du temps, l'opinion de Chateaubriand ne trouva pas grâce devant les Vénitiens, ni surtout devant les Vénitiennes. L'une d'elles, Giustina Renier-Michiel, prit la mouche et fit paraître dans un français à peu de chose près irréprochable, une réponse véhémement : « ... Est-ce tout de bon, Monsieur, que vous » regardez notre architecture presque en pitié?... Je sais que » vous avez promis de revenir ici ; venez-y donc, mais » apportez-y une disposition moins triste, un esprit moins » fatigué, un sentiment moins froid : vous jugerez alors » Venise d'un sens rassis, et peut-être vous changerez d'avis » sur bien des choses... » (2). La fougueuse Giustina avait deviné juste. Nous le verrons au prochain voyage de Chateaubriand à Venise.

Peu de temps après avoir quitté Venise, Chateaubriand à Rhodes, puis en Terre-Sainte, se trouve de nouveau en contact avec le moyen-âge. Mais comment aurait-il reconnu sous un ciel éclatant et dans un paysage brûlé par le soleil l'art gothique tel qu'il aimait à se l'imaginer ? Le moyen-âge, ces pierres jaunies, dorées par le soleil ? Le moyen-âge, ces ruines de Kaloni, près de Jérusalem ? Allons donc, il les attribuera plus volontiers à l'art romain, voire à l'art hébraïque (3). Le moyen-âge, le tombeau de la

(1) *Corinne*, t. II, p. 226 (édition de 1807).

(2) *Giornale della italiana letteratura*, Padova, 1806, t. XIV, pp. 260 et suivantes.

Cf. aussi Paul Hazard : *La Révolution française et les lettres italiennes*, Paris, 1910, in-8°, p. 267.

(3) C'était, rapporte Chateaubriand, l'opinion de l'abbé Mariti, qui « attribue ce monument à je ne sais quels moines », *Itinéraire*, t. V, p. 276.

Vierge dans la vallée de Josaphat (1) ? On n'y pense même pas; au besoin on fait semblant de ne pas voir les arcs brisés, de même que l'on ne voit pas ceux de l'église du Saint-Sépulcre. Il est un fait remarquable : Chateaubriand en Terre-Sainte, parmi ces villes bâties par les Croisés, n'a pas un seul instant l'idée qu'il peut se trouver en face d'une architecture du moyen-âge (2).

Le style roman de l'église du Saint-Sépulcre lui est apparu comme « byzantin » ou « néo-grec » (3), donc en harmonie « avec cette espèce de religion naturelle qui naît d'une terre riante et d'un beau ciel » (4). Car c'est là pour Chateaubriand le point important : accord de l'architecture avec le paysage qui l'entoure ; un certain type d'architecture enclavé dans un certain type de paysage. Supposer que l'architecture du Saint-Sépulcre pouvait être du « néo-grec », c'était la rattacher à l'antiquité, c'était la mettre en accord avec le paysage lumineux et aride qui l'entourait.

Mais par une sorte de contradiction, pendant qu'il feint d'ignorer le moyen-âge de l'architecture, Chateaubriand se complaît aux souvenirs historiques et érudits, moyen-âge des hauts faits et de la chevalerie. Il semble qu'il ait voulu mettre en action certains passages du *Génie du Christianisme*, qu'il ait surtout vu en lui-même le Preux magnanime allant d'un pas ferme à la conquête du tombeau de son Dieu. A Venise, ses adieux à M^{me} de Chateaubriand tiennent de l'épopée : il laisse entendre, avec la gravité émue que l'on devine, qu'il ne reviendra peut-être pas de la « sainte aventure » (5). La « sainte aventure » l'a pénétré d'un orgueil

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 326.

(2) Et pourtant il note, en arrivant à Jérusalem, une « ligne de murs gothiques »; (*Itinéraire*, t. V, p. 277).

(3) Voir la description de l'église du Saint-Sépulcre, dans l'*Itinéraire*, t. V, p. 314 et suivantes. Nous reviendrons sur ce point. Voir ci-dessous, p. 330 et pages suivantes.

(4) *Lettres à la comtesse de Castellane*, p. 58.

(5) *Itinéraire*, t. V, p. 397.

attendri ; nouveau Tancrede à la recherche d'une Clorinde qui n'était pas, hélas, M^{me} de Chateaubriand, il se promène sur les routes d'Orient armé de pied en cap, sabre au côté, pistolet à la ceinture, voyant en chaque Turc un Infidèle, prêt à pourfendre chaque ennemi du Christ. Il accumule les prouesses, risque cent fois sa vie, souffre de la fièvre, du délire, affronte les orages, maîtrise à lui tout seul toute une horde d'Infidèles, entre chez l'ennemi les éperons aux bottes, le fouet à la main, arrache la barbe d'un Turc, étrangle l'autre à demi... et termine cette série de hauts faits en se faisant armer chevalier au tombeau du Christ (1). C'était l'apothéose ; Chateaubriand avoue qu'il était « ému » (2) ; on l'eût été à moins.

Mais cette chevalerie si riche en souvenirs, cette chevalerie qui durait pour ainsi dire encore sur le sol fécond en prodiges, n'avait-elle laissé aucun monument ? Chateaubriand trouve froidement que les « monuments gothiques de Jérusalem » se réduisent à « quelques tombeaux » (3) ; entendez les tombeaux de Godefroy de Bouillon et de Baudouin dans l'église du Saint-Sépulcre. Mais le tombeau de Godefroy de Bouillon — détruit en 1810 au moment de la reconstruction de l'église du Saint-Sépulcre — n'avait rien de particulièrement « gothique » (4). C'était un petit édicule en forme de fronton grec sur quatre colonnes torses (5). Le

(1) *Itinéraire*, pp. 389 et 390. Cf. l'estampe de T. Johannot, pour l'*Itinéraire*, qui est à la Bibliothèque nationale.

(2) *Ibid.*, p. 390.

(3) *Ibid.*, p. 360.

(4) Si, par « gothique », on entend, comme il est naturel, l'architecture du XIII^e ou du XIV^e siècle. Mais il faut dire que sous la dénomination « gothique », Chateaubriand entend assez souvent ce que nous appellerions aujourd'hui « roman » ; c'était, d'ailleurs, une idée de son temps, on distinguait le premier « gothique » lourd et trapu, du second « gothique » léger et élancé, imité des Arabes. (Cf. *Encyclopédie de Diderot*, 1751).

(5) Marquis de Vogüé : *Eglises de Terrê-Sainte*, Paris, 1859, p. 195.

poète a bien l'air de se moquer du lecteur lorsqu'il écrit :
« Leurs formes étrangères, sur un sol étranger, m'annon-
» cèrent d'autres hommes, d'autres mœurs, d'autres pays ;
» je me crus transporté dans un de nos vieux monastères :
» j'étais comme l'Otaïtien quand il reconnut en France un
» arbre de sa patrie » (1). Nous aurions aimé retrouver
l'Otaïtien devant la façade du Saint-Sépulcre et devant le
tombeau de la Vierge.

Nous voudrions maintenant, et avant d'aborder le
moyen-âge espagnol, dire quelques mots sur Rhodes. Cette
curieuse ville avait tout d'une petite France du xv^e siècle (2) ;
églises gothiques, portes ornées de créneaux et d'armoiries,
remparts à courtines, palais anciens, tours dont l'une d'elles,
la tour Saint-Ange, brûlée depuis, était une merveille
d'architecture militaire. Chateaubriand débarqua à
Rhodes le 25 septembre 1806 ; nous savons par Julien
qu'il y resta tout juste une demi-journée, occupée entière-
ment à parlementer avec le consul de France et à dîner
chez lui (3). Si donc il a parcouru, comme il l'affirme, la
rue des Chevaliers, ce ne peut être qu'en passant et parce
que cette rue se trouvait sur le chemin du palais consu-
laire : ce qui ne l'empêche pas de consacrer à Rhodes
près de six pages fécondes en souvenirs historiques,
économiques et descriptifs (4). Il admire les devises
gauloises et inscriptions gothiques qui ornaient les mai-
sons ; il retrouve les armoiries de nos plus grandes

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 360.

(2) A consulter sur Rhodes : marquis de Vogüé, *Eglises de Terre-Sainte*, pp. 379 et 380, et surtout un ouvrage récent, Albert Gabriel : *La cité de Rhodes*, Paris, 1921.

(3) *Itinéraire de Julien*, p. 72.

(4) Nous savons que Chateaubriand n'écrivait pas seulement d'après ses souvenirs, mais qu'il savait utiliser, et largement, les ouvrages contemporains. Cf. à sa description de Rhodes : Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque en Grèce*, t. I, pp. 110 et suivantes, et Savary : *Lettres sur la Grèce*, lettre XIII, p. 77.

familles (1). Concluons de ceci qu'encore une fois l'attitude de Chateaubriand en Orient reste la même, qu'il s'intéresse aux souvenirs de la chevalerie et de l'histoire beaucoup plus qu'à l'architecture gothique.

Une chose cependant l'a captivé, et c'est, nous y arrivons maintenant, le moyen-âge espagnol. A Burgos, une « superbe cathédrale gothique » (2) lui annonce, dit-il, l'approche de son pays ; et c'est très juste. La cathédrale de Burgos est une œuvre française, bâtie par un architecte qui venait de France et qui avait travaillé, probablement, à la cathédrale de Bourges (3). Ceux qui ont visité l'antique cité castillane savent d'ailleurs qu'il y a à Burgos quelque chose de romantique, quelque chose qui vient du nord ; le cœur frémissant de Chateaubriand en aura tressailli d'instinct. Impression profonde, puisqu'il consacre au moyen-âge espagnol toute une nouvelle, véritable camée romantique, et qui a conservé aujourd'hui encore sa saveur amoureuse et guerrière. Dans les *Aventures du Dernier Abencérage*, le décor et l'atmosphère sont gothiques. Ce sont des chevaliers, de nobles dames « vêtues comme ces » reines gothiques sculptées sur les monuments de nos » anciennes abbayes » (4), des palais flanqués de « tours » (5), et surmontés de « créneaux » (6).

Voilà pour l'art gothique méridional, mais on demandera si, de 1805 à 1825, Chateaubriand ne s'est pas trouvé

1 *Itinéraire*, t. V, p. 257.

(2) *Ibid.*, p. 462.

(3) *Revue Bleue*, du 9 février 1907, un article d'Emile Mâle, sur « l'art chrétien du Moyen-Age ».

(4) *Les aventures du Dernier Abencérage*, t. III, p. 106.

(5) *Ibid.*, p. 112.

(6) *Ibid.*, Cf. la préface, pp. XIX et suivantes, des *Aventures du Dernier Abencérage*, éditées par Paul Hazard et Marie-Jeanne Durr. Le *Dernier Abencérage* avait été écrit vers 1809 et publié pour la première fois seulement en 1826 dans l'édition Ladvocat.

en contact avec l'art gothique de nos pays. En août 1805, il reste cinq jours à Clermont, où il remarque la cathédrale, alors inachevée. « La voûte en ogive, dit-il, est soutenue par des piliers si déliés qu'ils sont effrayants à l'œil : » c'est à croire que la voûte va tomber sur votre tête » (1). Idée très juste ; les colonnes de Clermont sont de lave et supportent une voûte trois fois aussi haute que large (2).

En 1815, accompagnant Louis XVIII en exil, Chateaubriand se trouve pour quelque temps en Belgique. Et voyez comme l'idée de beauté est chez lui dépendante des impressions et souvenirs personnels : Bruxelles lui est « en horreur » (3), n'ayant jamais servi que de passage à ses exils ; il s'ensuit qu'il ne remarque à Bruxelles aucun édifice digne d'être mentionné.

Par contre, Gand lui rappelle l'Espagne (4) (peut-être est-ce là l'effet du baroque qu'il affectionnait tout particulièrement comme nous le verrons plus tard). L'Espagne ! ce sont pour René de délicieux souvenirs, Grenade, l'Alhambra, Nathalie surtout : il adorera Gand.

En 1821, et nommé ambassadeur à Berlin, Chateaubriand a l'occasion de revoir l'Allemagne. Mais il ne semble pas que le moyen-âge allemand ait eu grande influence sur ses idées. Il s'arrête à peine à Mayence où il avait déjà passé, semble-t-il, dès 1792 (5). A Berlin, il prend plaisir à rôder

(1) *Voyage à Clermont*, t. VI, p. 334.

(2) On peut consulter, sur la cathédrale de Clermont, du Ranquet, la *Cathédrale de Clermont-Ferrand*, Paris, 1913.

Il y a une vue de la cathédrale de Clermont, au tome I, planche 51, des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. III, p. 496.

(4) *Ibid.*, p. 517.

(5) Chateaubriand ne le dit pas dans ses *Mémoires*, mais une note de l'*Essai sur les Révolutions* le laisse entendre (t. I, p. 414). Sur Mayence, en 1821, voir *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome IV, pp. 180 et 181, et *Correspondance générale*, t. II, pp. 101 et 102.

au pied des forteresses, « à entendre le vent siffler dans » ces tranchées, à voir ces parapets élevés en prévision d'enne- » mis qui peut-être n'apparaîtront jamais » (1). Mais comme à cette époque de sa vie, le goût du moyen-âge ne peut être chez lui que superficiel, comme il est perpétuellement hanté par les paysages du sud, nous le voyons s'évader en imagination du côté de l'Italie et de la Palestine : « Lorsque, » dans les châteaux de l'Italie, j'apercevais des chèvres sus- » pendues aux ruines, et la chevrière assise sous un pin à » parasol ; quand, sur les murs du moyen-âge dont Jérusa- » lem est entourée, mes regards plongeaient dans la vallée » de Cédron, sur quelques femmes arabes qui gravissaient des » escarpements parmi des cailloux ; le spectacle était triste » sans doute, mais l'histoire était là, et le silence du présent » ne laissait que mieux entendre le bruit du passé » (2). *Le bruit du passé* : c'est que les ruines, dans les pays antiques, offrent un intérêt général, c'est qu'elles se rattachent aux souvenirs communs de l'humanité ; les ruines gothiques au contraire « n'intéressent que les peuples dont elles sont l'ouvrage » (3). Et nous touchons ici du doigt la raison profonde pourquoi Chateaubriand s'est en somme très peu laissé séduire par l'art gothique de l'étranger.

A ses yeux, l'art gothique a un caractère *patriotique et national* : il symbolise la puissance du passé, de la tradition, la survivance des croyances vénérables (4). S'il s'attache aux monuments gothiques de l'Espagne c'est que « leurs rapports avec nos mœurs leur donnent un intérêt » plus touchant » (5). A cette condition, mais à cette condi-

(1) *Mémoires*, t. IV, p. 220.

(2) id. id.

(3) id. t. VI, p. 184.

(4) *Génie*, t. II, pp. 292 et 293. Cf. Montalembert, œuvres, 1861, tome VI, pp. 40, 75, 322.

(5) *Mercure de France*, juillet 1807.

tion unique, il veut bien oublier qu'ils n'ont ni la « pureté de style » ni les proportions admirables » des monuments antiques (1).

Chateaubriand toujours associait l'art gothique à ce qu'il avait de plus cher, à ce qui était le plus selon son cœur ; nous l'avons vu jeune homme retrouvant dans la cathédrale la sensibilité chrétienne et sa propre inquiétude religieuse ; nous le voyons maintenant élargissant encore son idée et associant l'art gothique étroitement à l'idée de patrie.

Il semble d'ailleurs, et ce sera une des conclusions de ce paragraphe, que l'on assiste à partir de 1802, et jusqu'en 1835, à une sorte d'élargissement, à un perfectionnement progressif des idées artistiques de Chateaubriand. L'art gothique a beau l'intéresser moins qu'autrefois, il essaye, dans tous les domaines, de donner à ses idées un caractère plus scientifique. Il semble qu'il se mette volontiers au courant de ce que pensent les savants, et qu'il s'ingénie à penser comme eux.

Voyons quelles sont ses idées en 1810, sur l'origine de l'architecture gothique. Déjà dans le *Génie*, il avait noté l'« affinité » de l'art du moyen-âge avec les monuments de l'Egypte, et il supposait « qu'il nous a été transmis par les premiers chrétiens d'Orient » (2). Et maintenant parce qu'il a vu, de ses yeux, les Pyramides, (de loin, il est vrai, mais pour un poète, voir de loin, c'est voir doublement), parce qu'il a fait inscrire sur la pyramide de Chéops son propre nom à côté du nom de Bonaparte, ces suppositions, jusqu'alors douteuses, deviennent certaines. Des apôtres

(1) *Mercury de France*, juillet 1807.

(2) *Génie*, t. II, p. 293.

accourus de l'Orient portèrent l'architecture de l'Egypte aux Barbares du Nord ; « sans perdre parmi ces peuples » son caractère religieux et sombre, elle s'éleva avec les » forêts des Gaules et de la Germanie » (1). Théorie étrange qui a cependant été développée, à la même époque, par des savants (2).

Autre idée que Chateaubriand a pu trouver dans Lenoir et qui sera plus tard l'idée de Victor Hugo : tout le peuple a contribué à l'édification des cathédrales et pendant des siècles :

MUSÉE DES MONUMENTS

FRANÇAIS (3)

« Nous opposerons le
» temps qu'il a fallu pour
» élever et perfectionner des
» édifices de la nature de
» ceux dont il est question,
» temps que nous avons fixé
» à plusieurs siècles. »

VOYAGE A CLERMONT (4)

« La plupart de ces grands
» monuments ne se finis-
» saient qu'à force de siècles
» parce qu'ils coûtaient des
» sommes immenses. La
» chrétienté entière payait
» ces sommes du produit des
» quêtes et des aumônes. »

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 360.

(2) « Par l'un de nos professeurs les plus distingués de la capitale », dit A. Lenoir, sans d'ailleurs nommer ce professeur, *Musée des monuments français*, t. VII, pp. 134 et suivantes ; c'était aussi l'idée de Thomas Maurice en Angleterre. (Voir *Indian Antiquities*, t. III, p. 129.)

(3) *Musée des monuments français*, t. VII, p. 139. Le Musée des monuments français, tome VII, a paru, il est vrai, en 1821, mais le voyage à Clermont, qui date de 1805, a certainement été revu avant sa publication, qui n'eût lieu qu'en 1827 (voir tome VI de l'édition Garnier, *Voyages en Amérique, en Italie...*, avertissement de l'édition de 1827).

L'idée que les cathédrales sont « l'ouvrage des siècles », a été reprise par Victor Hugo, dans *Notre-Dame de Paris* (*Œuvres, Roman*, t. III, p. 172).

(4) Tome VI, p. 334.

— Autre idée encore, à l'aspect scientifique, et qui n'est certainement pas de la science de Chateaubriand : « Les » moines étaient les peintres, les sculpteurs, les architectes » et les maçons de leurs basiliques ; et ils se glorifiaient du » titre de maître-maçon, *coementarius* » (1). Il écrivait ceci en 1822, répétant d'ailleurs à peu près textuellement ce qu'il écrivait dans le *Génie du Christianisme* en 1802 (2). Et là aussi il s'inspire, à n'en pas douter, du *Musée des Monuments français* de 1801 à 1802, par Alexandre Lenoir (3).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 53.

(2) *Génie*, p. 513.

(3) *Musée*, t. II, pp. 21 et 22 ; t. III, pp. 8 et 9 ; puis, t. VII, p. 63.

L'idée a été reprise par Emeric-David, *Histoire de la peinture au moyen âge*, pages 110 et suivantes, et *Mémoire sur la dénomination et les règles de l'architecture dite gothique*, lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, du 11 août 1833, pp. 13 et suivantes.

Dans l'analyse raisonnée de l'Histoire de France, t. X, p. 39, Chateaubriand dit à nouveau : « l'Architecture que nous appelons mal à propos *gothique* doit, en majeure partie, sa gloire, dans le XIII^e et le XIV^e siècle à des clercs, des abbés, des moines et des hommes affiliés à des établissements ecclésiastiques ». Nous savons aujourd'hui que l'art *roman* seul est un art monastique ; l'art gothique est un art *laïque*, exécuté par des artistes *laïques* (d'ailleurs interprètes fidèles de la pensée de l'Eglise).

Le moyen-âge et les dernières années de Chateaubriand

Nous assistons, à partir de 1825, à une renaissance du goût de Chateaubriand pour l'art gothique. Jamais il ne s'y est tant attaché. Ce sont les chapitres des *Mémoires* consacrés aux monuments de Venise, de Padoue, de Ferrare ; c'est la description de la cathédrale d'Ulm, de celle de Ratisbonne, de celle de Bâle. Ce sont les pages des *Etudes historiques* qui se rapportent à l'origine de l'art du moyen-âge. C'est enfin l'*Introduction* de l'*Essai sur la littérature anglaise* consacrée presque entièrement au « moyen-âge ». Remarque capitale pourtant et qui doit être mise, avant toutes choses, en pleine lumière, *Chateaubriand ne comprend rien à ce qui est le principe générateur du système de construction gothique, la voûte.*

Pour lui, le principe de l'architecture gothique, c'est le tracé de l'arc brisé, qu'il appelle d'ailleurs faussement l'« ogive » (1). Double erreur, générale à son époque. C'est celle de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* (2), celle aussi des archéologues, Millin, Arcisse de Caumont, Charles Lenormant (3). Celle de presque tous les contemporains (4).

(1) Voir *Annales Archéologiques*, 1845, t. II, pp. 40 à 44, un article de Lassus : « De l'arc aigu appelé ogive. »

(2) « L'architecture de la seconde moitié du moyen-âge, celle dont l'ogive est le principe. » *Œuvres*, Paris Hetzel, 1800. *Roman*, t. III, p. 13.

(3) Lettre de Charles Lenormant, rapportée par Arcisse de Caumont dans son *Histoire de l'architecture du Moyen-Age*, pp. 128 et 129.

(4) Pas tous cependant. Quatremère de Quincy, dans son *Dictionnaire historique d'architecture*, était bien près de la solution exacte :

Ils ne savent pas que le système gothique dérive de la construction nouvelle de la voûte : *une voûte sur nervures croisées*. La croisée d'ogives reporte la poussée de la voûte sur des points déterminés. D'où l'emploi des arcs-boutants ; d'où la suppression possible des murs ; d'où l'impression de légèreté, d'élan.

L'arc brisé qui avait existé de tout temps — jusque dans les ruines de Ninive — ne pouvait en aucune façon expliquer le système gothique. Mais Chateaubriand partage l'erreur de son temps. Du tracé de l'arc brisé découle, pour lui, tout le caractère de l'art gothique : « Le cercle, » figure géométrique rigoureuse, ne laisse rien à l'arbitraire [toujours cette idée romantique de la fantaisie et de l'absence de règles dans l'architecture gothique (1). L'ellipse, » courbe flexible se renfle ou se redresse au gré de celui qui » l'emploie : l'ogive dont le foyer n'est que la rencontre de » deux ellipses d'un triangle curviligne se pouvait donc » élargir et rétrécir depuis le plus court diamètre jusqu'au » diamètre le plus long ; propriété qui laissait un jeu » immense au goût de l'artiste et qui explique la variété du » gothique » (2). Idée qui devait être celle de Ruskin : « L'arc brisé ne fut pas seulement une hardie transformation du plein-cintre, il renfermait en lui des milliers de » variétés. Ses proportions furent modifiées à l'infini, tandis » que l'arceau arrondi resta toujours semblable à lui-

« Les ogives, dans les constructions gothiques, ne sont rien autre chose que des arêtes saillantes, au lieu d'être des arêtes sans saillie ».

En 1838, Emeric-David parle des « voûtes croisées » (*Mémoire sur l'architecture gothique lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 10 août 1838*).

(1) Voir plus loin, p. 165.

(2) *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 113.

» même » (1). Nous reviendrons plus tard sur la question de l'origine de l'arc brisé (2).

De 1825 à 1835, Chateaubriand n'a pas fait moins de trois voyages en Italie.

En 1828, en route pour Rome, il traverse l'Ombrie, Foligno, Spolète, les sources de Clitumne (3), réalisant un projet vieux de vingt-cinq ans (4). Il serait cependant exagéré de dire qu'il goûta, comme nous la savons goûter aujourd'hui, toute la saveur archaïque et chrétienne de la grave et douce Ombrie. Il songe seulement, son « heure étant venue » (5), à se réfugier à la Portioncule, sous la protection de son patron François. Retenons cet aveu.

En 1833 nous le retrouvons à Venise, quelques mois à peine avant les deux amoureux célèbres, Musset et George Sand. Alors Venise était à la mode, ce qui ne veut d'ailleurs pas dire qu'elle ait été totalement méconnue avant l'époque romantique. Au xv^e siècle, Philippe de Comines voyait en elle « la plus triomphante cité » (6). Au xviii^e siècle, le son de cloche était double : Si dans ses *Lettres familières*, le président De Brosses trouvait Venise « à crever de rire » (7),

(1) *Nature of Gothic*, traduit par Mathilde Crémieux. Paris 1907, p. 59.

(2) Pages 156 et 157.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 18.

(4) Dans une lettre adressée à Fontanes, de 1803 : « Je me propose de remonter le Tibre cet automne jusqu'à sa source; voyage qui n'a pas encore été fait ». *Correspondance*, t. I, p. 116.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 238.

(6) *Mémoires*, Rouen 1610, p. 660.

(7) *Lettres familières*, Paris 1858, t. I, p. 169.

par contre un manuscrit encore inédit de la Bibliothèque nationale (1) nous offre, exactement à la même époque que les *Lettres familières*, une appréciation toute différente et toute sympathique : Le chevalier X... pousse devant la place Saint-Marc et les palais vénitiens de vrais cris d'admiration : « Rien ne me fit tant de plaisir que son aspect ; représentez-vous une grande et belle ville qui sort au milieu de la mer avec une quarantaine de clochers qui en embellissent encore la vue ». Il note le pittoresque de la place Saint-Marc vue au moment du carnaval. Ce palais des Doges que De Brosses trouvait un « vilain monsieur, s'il en fut jamais, massif, sombre et gothique du plus méchant goût » (2), le chevalier y admire « un air de grandeur et de magnificence ».

En 1832, un an à peine avant le voyage de Chateaubriand à Venise s'y trouvait son jeune ami, Edgar Quinet. Et Quinet, selon son habitude — il était un peu Allemand de caractère — déborde d'enthousiasme ; il est, dit-il, « amoureux de Venise et de la mer » ; il aime les « ponts mystérieux » (3), il compare le Palais des Doges à l'Alhambra ; il est dans le ravissement. Rentré à Paris, il dut apporter quelques étincelles de cet enthousiasme à l'Abbaye-aux-Bois. Le vieux « Sachem » prit feu ; il oublia, avec délices, qu'il avait fait jadis à la Poésie un adieu éternel.

Chateaubriand à Venise rêve à Byron, ce Byron qui ne se laissait pas oublier ; il rêve surtout à lui-même. Venise n'est-elle pas « en harmonie » (4) avec sa propre destinée ?

(1) *Voyage du chevalier de... en Italie*, Cote mss. fr. ancien fonds n° 14662.

(2) *Lettres familières écrites en 1739 et 1740*, t. I, p. 194.

(3) *Correspondance et Lettres à sa mère*, 2 vol., Paris, Hachette, 1877, t. II, p. 210.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 233.

Elle va bientôt mourir et elle meurt dans la gloire. L'éternel amoureux qu'est Chateaubriand s'est complu d'une manière quasi-sensuelle à l'image grandiose et funèbre d'une ville « si charmante et si désolée » (1), ou, comme l'aurait dit Barrès qui tient de lui, au « désespoir d'une beauté qui s'en va vers la mort » (2). Il a peint Venise au coucher du soleil, somptueusement, baignée d'une lumière « titienne » (3) en accord avec sa grandeur, avec la beauté croûlante de ses ruines : « Que ne puis-je achever » d'écrire mes *Mémoires* à la lueur du soleil qui tombe sur » ces pages ! L'astre brûle encore dans ce moment mes » savanes floridiennes et se couche ici à l'extrémité du » Grand canal. Je ne le vois plus, mais à travers une clai- » rière de cette solitude de palais, ses rayons frappent le » globe de la *Douane*, les antennes des barques, les vergues » des navires, et le portail du couvent de *Saint-Georges* » *Majeur*. La tour du monastère, changée en colonne de » rose se réfléchit dans les vagues ; la façade blanche de » l'église est si fortement éclairée que je distingue les plus » petits détails du ciseau. Les enclôtures des magasins de » la *Giudecca* sont peintes d'une lumière titienne ; les gon- » doles du canal et du port nagent dans la même lumière. » Venise est là, assise sur le rivage de la mer, comme une » belle femme qui va s'éteindre avec le jour : le vent du » soir soulève ses cheveux embaumés ; elle meurt saluée de » toutes les grâces et de tous les sourires de la nature » (4).

Ce thème si poétique de la mort de Venise, Chateau-

(1) *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 428.

(2) *Amori et Dolori Sacrum* « la Mort de Venise ».

(3) *Mémoires*, t. VI, p. 234. Voir ci-dessous p. 381.

(4) id. pp. 233 et 234.

briand ne l'a pas inventé. Il se trouvait déjà chez Valéry (1), que Chateaubriand connaissait (2), et dont il avait lu les *Voyages historiques et littéraires*. C'était une opinion courante en 1830, que Venise pouvait durer encore « environ soixante ans » (3). Les palais du Canal Grande qui s'effritaient, le palais Foscari surtout, justifiaient fort bien la comparaison avec « un portrait de femme, belle encore, mais flétrie par l'âge et le malheur » (4). Cette « Palmyre de la mer » écrivait Valéry, « reprise par l'élément vengeur » sur qui elle était une conquête, ne doit point laisser de « traces. Il faut donc se hâter de visiter Venise » (5). Quel avertissement pour Chateaubriand ! Il se prend à aimer avec passion une ville qui lui « appartient » (6). Venise est sa dernière Sylphide, celle près de qui il désira mourir, celle à qui il confia, comme en un dernier chant du cygne, le secret douloureux et tragique de son cœur : « O Venise ! nos » destins ont été pareils, mes songes s'évanouissent à mesure » que vos palais s'écroulent ; les heures de mon printemps » se sont noircies comme les arabesques dont le faite de vos » monuments est orné. Mais vous périssez à votre insu, » moi, je sais mes ruines... » (7).

Inutile d'ajouter que Chateaubriand, tout préoccupé qu'il est de lui-même, ne consacre que peu de temps à examiner

(1) *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826-1827-1828*.

(2) Il l'avait rencontré deux jours à Genève (voir *Voyages Historiques et littéraires*, p. 26 du t. I). D'autre part, Chateaubriand cite « Le Valéry » dans une lettre à M^{me} Récamier, datée de Venise du 12 septembre 1833 (*Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 429).

(3) *Voyages Historiques et Littéraires*, t. I, p. 356.

(4) id. p. 355.

(5) id. p. 356.

(6) *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 519.

(7) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 787.

les monuments. Un rapide coup d'œil circulaire lui suffit, une impression générale qui se fond et s'accorde avec sa propre sensibilité. D'ailleurs, il a la chance d'avoir pour guide un certain *Antonio* « le plus instruit des cicéroni du pays » (1) et sur la science duquel, vraisemblablement, il se repose pour la description des *Mémoires*. Ces descriptions sont copieuses et, semble-t-il, fort documentées. Il compare le palais des Doges à un « édifice renversé planté » sur son léger couronnement et dont l'épaisse racine serait « en l'air » (2). On sait que le palais Ducal se compose de trois étages ; deux étages inférieurs, à colonnes, très élégants. Au-dessus un mur austère et percé de larges baies (3). Chateaubriand a donc très bien vu le caractère de cette architecture ; en une petite phrase, il dégage l'essentiel.

Il décrit l'église des *Frari*, le Westminster de Venise, et dont il n'aime pas les dehors de brique « ingrats et communs à l'œil » (4). C'est une idée classique. Le chevet de *Saints Jean et Paul* lui rappelle une « conque debout ». « Deux autres sanctuaires », ajoute-t-il, « accompagnent latéralement cette conque » (5). Ce sont cinq chapelles dont la chapelle du milieu que Chateaubriand compare à une « conque debout » a la largeur de la nef centrale. De chaque côté de la chapelle médiane sont deux autres petites chapelles qui occupent à elles deux la largeur de l'un des collatéraux (6).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombé*, t. VI, p. 238.

(2) id. pp. 236 et 237.

(3) Cf. la figure au tome I des *Fabbriche più cospicue di Venezia* du comte Cicognara.

(4) *Mémoires*, t. VI, p. 243.

Voir sur l'église des *Frari*, Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie*, t. I, p. 435.

(5) *Mémoires*, t. VI, p. 246.

(6) Le plan de *Saints Jean et Paul* se trouve dans les *Fabbriche*

Les détails paraissent dus à la science d'Antonio. Chateaubriand qui voit les choses en poète a l'immense coquetterie de faire croire qu'il les voit en savant.

Préoccupation qui augmente chez lui avec l'âge ; il y a beaucoup plus de recherche d'érudition dans les *Mémoires* ou même dans l'*Itinéraire* que dans le *Génie*. Il voudra décrire minutieusement les monuments qu'il ne regarde pas, émettre son avis, risquer des hypothèses. Et c'est à quoi servira le très bel ouvrage, consacré à Venise et nouvellement paru : *le più cospicue fabbriche di Venezia* du comte Cicognara (1).

Il y avait dans les *Fabbriche* un texte que Chateaubriand, probablement, ne s'est pas donné la peine de lire ; il y avait aussi de très beaux plans et des figures détaillées des principaux monuments de Venise. C'est d'après ces figures détaillées qu'il décrira, pour n'en citer que deux, le palais Ducal et le palais Foscari : « Le palais des Doges » offre des entrelacs reproduits dans quelques autres palais ; » particulièrement au palais Foscari : les colonnes soutiennent des cintres ogifs [toujours l'arc brisé] ; ces cintres laissent entre eux des vides ; entre ces vides, l'architecte a placé deux rosaces. La rosace déprime l'extrémité des deux ellipses. Ces rosaces, qui se touchent par un point de leur circonférence dans la façade du bâtiment deviennent des espèces de roues alignées sur lesquelles s'exalte le reste de l'édifice » (2). Description commencée en savant, terminée en artiste. Les « roues alignées » suggèrent le rythme, la

du comte Cicognara, vol. II. Cf. aussi Valéry. *Voyages historiques et littéraires*, t. I, p. 448.

(1) Venise, 1835, en deux tomes grand in-folio. Chateaubriand cite les *Fabbriche* dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 236.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 236.

musicalité. Elles sont comme le thème, le *leit-motiv* d'une sorte de sonate de pierre.

Nous avons souligné ce caractère *musical* de la vision d'art chez Chateaubriand. Bernardin de Saint-Pierre était davantage *peintre*. Un Loti est *peintre*. Lui est encore plus musicien que peintre. Le monument tout entier et dans toutes ses parties chante et rayonne. C'est véritablement la « musique fixée » telle que la concevait Goethe (1).

De Venise, où il se trouvait en septembre 1833, Chateaubriand passe quelques jours à Ferrare, puis à Padoue. La cathédrale de Ferrare l'étonne ; elle semble avoir été « retournée » comme une robe mise à l'envers, « bourgeoise » du temps de Louis XV masquée en châtelaine du xii^e siècle » (2). (La façade de la cathédrale de Ferrare, en partie de style roman-lombard, était terminée au xiv^e siècle, l'intérieur seulement au xviii^e) (3). Mais ce n'est pas tant le disparate de l'art qui le frappe ; son étonnement à la vue « d'une église neuve à voûtes sphériques, à piliers massifs » (4) est plutôt d'ordre sentimental. Il s'attendait à un intérieur « gothique » d'église, autrement dit à des impressions qui lui étaient familières ; il fut tout « penaud » (5) de ne les y point trouver.

A Padoue le 20 septembre, et « n'ayant plus rien à faire », Chateaubriand sortit avec son « cicerone » (6) pour visiter l'église Saint-Antoine. Il y remarque un « gothique grécisé [il veut dire byzantin], style particulier aux anciennes égli-

(1) Voir plus haut, p. 115.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 276.

(3) Cf. Valéry, t. II, p. 60.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 275.

(5) id. p. 276.

(6) id. p. 304.

ses de la Vénétie » (1). Ce qui est très bien vu ; le gothique, introduit par l'ordre des Franciscains, tient une grande place dans l'architecture de la Vénétie (2).

L'art gothique « national », l'art gothique de France l'intéresse comme au temps de sa jeunesse.

En 1825, il assiste au sacre de Charles X dans la cathédrale de Reims (3). En 1838, visitant le musée de Toulouse, il s'arrête longuement au cloître des Augustins (4), l'un des plus beaux peut-être de France avec ses arcades triflées, ses frêles colonnettes blanches, le luxe de ses chapiteaux du xii^e siècle. A Paris, il aime « visiter une chapelle gothique » de la rue Saint-Julien-le-Pauvre (5). Or, il n'y a que l'intérieur de Saint-Julien-le-Pauvre qui soit gothique, particulièrement le chœur. Le portail est du xvii^e siècle.

Un dernier voyage en Allemagne, au printemps de 1833, lui fait connaître Ulm et Ratisbonne. La cathédrale d'Ulm était inachevée. Commencée en 1377, interrompue en 1494, elle ne fut achevée qu'en 1890. Elle est toute en brique, à l'exception de la façade, surmontée d'une tour colossale de 112 mètres de hauteur.

Si Ulm ne séduit pas beaucoup Chateaubriand, ses raisons sont, n'en doutons pas, toujours les mêmes, les raisons du cœur. Ulm est affectée au culte protestant et la réformation « a tort de se montrer dans les édifices catholiques

(1) *Mémoires*, tome VI, p. 305 ; Cf. Valéry, t. III, p. 13.

(2) Nous reviendrons sur l'église Saint-Antoine de Padoue dans le chapitre sur l'art byzantin, pages 321 et 322.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 309.

(4) *Moniteur Officiel* du 28 juillet 1838.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. IV, p. 363.

qu'elle a envahis ; elle y est mesquine et honteuse » (1). Ne nous étonnons donc pas de le voir préférer la sage, la régulière cathédrale de Ratisbonne. « Elle est plus religieuse, déclare-t-il, et d'un plus beau style » (2). Construite au ^{xiii}^e et au ^{xiv}^e siècles, elle montre ses fines colonnettes jaillissant d'un seul jet depuis le sol jusqu'à la retombée des voûtes ; c'est la prédominance de la ligne verticale. Peut-être Chateaubriand y voyait-il une réminiscence de Dol ?

En août 1832, se rendant à Lucerne, Chateaubriand passe par Bâle ; il y admire la cathédrale qui est du ^{xv}^e siècle et « surtout les anciens cloîtres » (^{xv}^e siècle). Toujours sa préférence pour un gothique qui n'est pas l'art sobre des débuts.

Mais ce qui l'a surtout frappé à Bâle, ce sont les *Danses de la Mort*. Il parle de « six pièces sciées sur les pierres du cloître » et qu'il aurait vues à la Bibliothèque de Bâle. « Un dessin colorié », ajoute-t-il, « a conservé l'ensemble de l'ouvrage » (3). Il ne s'agit donc pas comme il le croit, des *Simulachres de la Mort* de Holbein, qui étaient des *gravures sur bois*, mais de *peintures à fresque* provenant de l'église Saint-Jean de Bâle (^{xv}^e siècle). Chateaubriand se trompe en croyant avoir à faire à Holbein, et toute sa description (dont nous étions tentés d'admirer les détails iconographiques) repose en fin de compte sur un malentendu.

Rappelons que le thème des *Danses de la Mort* avait été connu dès le ^{xiv}^e siècle (*Danses de Minden*, en Wesphalie). Les *Simulachres de la Mort* de Holbein, que Chateaubriand croit avoir devant les yeux, parurent à Bâle vers 1530 et à Lyon en 1538.

(1) *Mémoires*, t. VI, p. 28. Voir plus loin, p. 160.

(2) id. p. 36.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 549.

« Ces grotesques sur un fond terrible ont du génie de Shakespeare, génie mêlé de comique et de tragique. Les personnalités sont d'une vive expression : pauvres et riches, jeunes et vieux, hommes et femmes, papes, cardinaux, prêtres, empereurs, rois, reines, princes, ducs, nobles, magistrats, guerriers, tous se débattent et raisonnent avec ou contre la Mort : pas un ne l'accepte de bonne grâce. La Mort est variée à l'infini, mais toujours bouffonne à l'instar de la vie, qui n'est qu'une sérieuse pantalonnade. Cette Mort du peintre satirique a une jambe de moins comme le mendiant à jambe de bois qu'elle accoste, elle joue de la mandoline derrière l'os de son dos, comme le musicien qu'elle entraîne. Elle n'est pas toujours chauve ; des brins de cheveux blonds, bruns, gris, voltigent sur le cou du squelette et le rendent plus effroyable en le rendant presque vivant. Dans un de ces cartouches, la mort a quasi de la chair ; elle est quasi jeune comme un jeune homme et elle emmène une jeune fille qui se regarde dans un miroir. La mort a dans son bissac les tours d'un écolier narquois ; elle coupe avec des ciseaux la corde du chien qui conduit un aveugle, et l'aveugle est à deux pas d'une fosse ouverte ; ailleurs, la mort, en petit manteau, aborde une de ses victimes avec les gestes d'un Pasquin. Holbein a pu prendre l'idée de cette formidable gaité dans la nature même : entrez dans un reliquaire, toutes les têtes de mort semblent ricaner, parce qu'elles découvrent les dents : c'est le rire. De quoi rient-elles : du néant ou de la vie ? » (1).

Presque tous les détails iconographiques du thème sont exacts ; on peut croire que Chateaubriand se sera informé quelque part. Où ? Nous ne le dirons pas, l'ayant cherché en vain (l'ouvrage de Langlois date de 1851).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 549 et 550.

D'ailleurs, peu importe, quand bien même les détails ne seraient pas de lui, l'intérêt du morceau resterait le même. Jeune, il n'eût pas aimé les *Danses de la Mort* ; leur réalisme un peu brutal l'eût choqué. Il s'y complaît maintenant dans une sorte de joie sauvage. Dans le *Génie*, il fallait bannir les « squelettes » et les « cadavres » (1). Ici, il semble que l'on se délecte à ces « grotesques » qui ont du « génie de Shakespeare ». Cette violence, cette âpreté déjà hugoliennes. L'enchantement fait place à un goût du fantastique, voire de l'horrible, tout à fait digne de la *Légende des Siècles*. C'est nouveau.

Il s'agirait maintenant, après avoir suivi Chateaubriand dans ses voyages, d'examiner l'art gothique dans les *Etudes historiques* et dans l'*Essai sur la littérature anglaise*. Nous préciserons ensuite la position de ses idées dans le mouvement romantique. Les *Etudes historiques* suivies de l'*Analyse Raisonnée de l'Histoire de France* paraissent pour la première fois en 1831, à Paris, chez Lefèvre ; elles sont précédées d'un Avant-Propos datant de 1831 et où Chateaubriand déclare que, pendant plus d'un an et demi, il y travailla en moyenne douze heures par jour (2) ; ce qui semblerait indiquer que les *Etudes historiques* ont été écrites, dans leur grande partie du moins, autour de 1830 (3).

L'*Essai sur la Littérature anglaise*, paru en 1836, présente, pourrait-on dire, une sorte de pot-pourri des autres ouvrages de Chateaubriand. Les parties originales, appartenant en propre à l'*Essai*, y sont très peu nombreuses. Chateaubriand

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 289.

(2) T. IX, p. 3.

(3) Et en effet, une lettre de M^{me} Récamier, datée du 23 octobre 1828 le prouve : « Je vais essayer de reprendre mes travaux historiques pour tuer le temps qui me tue. » (*Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 242.) Rappelons que les « *Etudes Historiques* » avaient été commencées dans les dernières années du règne de Napoléon (1811).

a surtout puisé dans les *Mémoires*, ces fameux *Mémoires* dont il ne se lassait pas de savourer à l'avance le retentissement posthume ; il a puisé aussi dans l'*Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*. Presque tout le chapitre des « Lois et monuments du moyen-âge » (1) est tiré de l'*Analyse Raisonnée*.

Il y a enfin dans l'*Essai* ce que Chateaubriand appelle « quelques morceaux détachés de mes anciennes études » (2). Ce sont ceux qui ont paru dans le *Mercure de France* de 1802, essais sur Young, sur Shakespeare, etc. « Ils ont été ajoute-t-il, rectifiés pour les jugements » (3) ; nous verrons bientôt que cette rectification s'est effectuée dans le sens « romantique ».

Voyons maintenant ce que l'*Analyse Raisonnée* et ce que l'*Essai sur la Littérature* nous apportent de nouveau.

D'abord, Chateaubriand paraît s'être amplement documenté. Ensuite, ayant beaucoup lu et rapportant, autant que possible, tout ce qu'il a lu, il lui arrive de ne pas toujours voir très clair dans ses idées. Ainsi pour ce qui touche les origines de l'art gothique : l'hypothèse égyptienne définitivement abandonnée, on hésite entre trois nouvelles hypothèses : arabe, « orientale », ou byzantine. (C'est pour plus de commodité que nous distinguons ici l'hypothèse « orientale » de l'hypothèse byzantine. En réalité, Chateaubriand ne les distinguait pas ; il voyait de prime abord, dans le byzantin (qu'il appelle le « néo-grec ») un élément oriental (4).

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, pp. 492 à 495.

(2) *ibid.* p. 481

(3) *ibid.* id.

(4) Voir ci-dessous, p. 325.

L'hypothèse arabe :

« En imitant les constructions sarrazines, les architectes » chrétiens les exhausèrent et les dilatèrent : ils plantèrent » mosquées sur mosquées, colonnes sur colonnes, galeries » sur galeries. Ils attachèrent des ailes aux deux côtés du » chœur et des chapelles aux ailes. Partout la ligne spirale » remplaça la ligne droite » (1).

Rappelons que l'hypothèse arabe, déjà défendue par Fénelon était la plus commune en France jusque vers 1820. C'était celle d'Alexandre Lenoir : « Les croisades et les » fréquents voyages que les Français firent en Syrie intro- » duisirent chez nous l'architecture syrienne, arabes- » que ou sarrazine, architecture à laquelle on a donné, » sans raison, le nom de *gothique*... » (2).

Et plus loin : « L'architecture appelée *gothique* est véri- » tablement une architecture arabesque ou sarrazine... » (3).

Chateaubriand qui avait repoussé l'hypothèse arabe dans le *Génie du Christianisme* l'adopte maintenant, mais il semble que ce soit un peu à contre-cœur. Cette « imitation » dont il nous parle est plus même qu'une transformation, c'est toute une création nouvelle. Les voûtes « exhausées » et « dilatées », « la ligne spirale » (4) remplaçant la ligne droite, comment reconnaîtrait-on dans l'église gothique la mosquée primitive ? Fénelon qui trouvait que les architectes chrétiens avaient imité la *décoration* arabe, non la *construction*, avait eu plus de bon sens (5).

(1) *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 113.

(2) *Mémoires de l'Académie Celtique*, t. III, 1809, p. 349.

(3) id. p. 350.

(4) Il fait toujours allusion au gothique *flamboyant* où (dans les remplacements des fenêtres par exemple) se combinaient les soufflets, les mouchettes, les flammes, toutes sortes de lignes onduleuses.

(5) *Troisième Dialogue sur l'Eloquence*.

Deuxièmement : l'hypothèse « orientale ». Dans la préface des *Etudes historiques*, Chateaubriand suppose que l'architecture gothique aurait une origine *perse* (1). Or cette idée n'était pas neuve. On la trouve avec de nombreuses planches à l'appui, dès 1711, dans les célèbres « Voyages de M. le chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient » (2). Elle est reprise, plus tard, par le docteur Akenside (3) qui retrouvait le gothique dans les ruines de Persépolis.

Au ^{xix}^e siècle, Charles Lenormant pensait que l'« ogive » (4) avait été rapporté de la Perse par les Arabes : « Chez » les Sassanides, il nous apparaît comme règle, comme habitude, comme principe de goût. L'étude de l'ogive doit donc commencer par des recherches approfondies sur les monuments du second empire de la Perse » (5). On sait que Chateaubriand était lié d'amitié, depuis 1824, avec le jeune archéologue ; on peut donc supposer que son idée venait de là.

Enfin, troisième et dernière hypothèse : l'architecture gothique serait née du « néo-grec asiatique », donc du byzantin (6). La source de Chateaubriand c'est ici Alexandre de Laborde : *Le voyage pittoresque et historique de*

(1) Préface des *Etudes Historiques*, t. IX, p. 77.

(2) Amsterdam 1711; 3 volumes in-4°.

(3) Mort en 1770.

(4) Toujours cette confusion entre l'ogive et l'arc-brisé. Voir plus haut, p. 140. L'ogive c'est la nervure portante et croisée avec une autre.

(5) Lettre de Charles Lenormant rapportée par Arcisse de Caumont dans son *Histoire Sommaire de l'Architecture du moyen-âge*, pp. 128 et 129.

(6) Préface des *Etudes Historiques*, t. IX, p. 77.

l'Espagne (1). Mais nous nous réservons de n'aborder ce sujet qu'au moment d'étudier l'art byzantin (2).

De l'Architecture gothique, passons maintenant à l'arc brisé proprement dit. C'est dans l'arc brisé, nous l'avons noté, que réside pour Chateaubriand, pour presque tous les contemporains, le principe même de la construction gothique. Tous ils attachent à l'arc brisé une importance primordiale ; savoir d'où vient l'arc brisé, c'est connaître en même temps l'origine de l'architecture gothique.

Chateaubriand cependant admet que « l'ogive » a existé de tout temps — Charles Lenormant disait de même (3) — et qu'il l'a vue lui-même « très pure » (4) dans les tombeaux d'Argos, ce qui est parfaitement exact. Dans les *Etudes historiques* et dans l'*Analyse raisonnée*, il lui assigne, de préférence, une origine perse « si toutefois, ajoute-t-il, l'ogive n'est pas le simple tracé d'un crayon facile » (5). C'est cette opinion qui prévaudra après le voyage de Venise : « Il est clair, à mes yeux, que l'ogive dont on va chercher » si loin l'origine prétendue mystérieuse est née fortuitement » de l'intersection des deux cercles de plein-cintre ; aussi » la retrouve-t-on partout. Les architectes n'ont fait dans la » suite que la dégager des dessins dans lesquels elle figurait » (6).

Idée qui lui est venue, sans doute, en regardant le palais

(1) T. II, 1812, pages XLIII et suivantes.

(2) Voir ci-dessous, p. 324.

(3) Dans la lettre rapportée par Arcisse de Caumont.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 236.

(5) Tome X, p. 113.

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 236.

Pisani à Venise — ou plutôt la très belle reproduction qui se trouve au tome I de l'ouvrage de Cicognara (1) ; au second étage du palais les arcs de plein-cintre qui se coupent ne forment-ils pas, pour qui est disposé à le voir, des arcs brisés ? L'idée d'ailleurs n'est pas particulière à Chateaubriand. S'il s'était donné la peine de lire le texte, il l'aurait vue, remarque piquante, dans les *Fabbriche* elles-mêmes (2). Elle se trouvait dans l'*Histoire sommaire de l'architecture au moyen-âge*. Arcisse de Caumont l'accompagnait de figures détaillées, rappelant que c'était une idée anglaise due aux recherches de Bentham et de Milner : « l'arcade en tiers-point fut découverte par ceux qui avaient » observé les nouvelles formes résultant des cintres entrelacés, tels qu'on les disposa sur les murs, pour l'ornement, » au XI^e et au XII^e siècle » (3).

Et maintenant, quelques idées de détail.

Chateaubriand conçoit l'architecture de façon animée, comme quelque chose qui *bouge*.

La façade du palais Foscari présente à ses yeux « des » espèces de roues alignées sur lesquelles s'exalte le reste » de l'édifice » (4). L'arc brisé est une « courbe flexible » qui se « renfle ou se redresse au gré de celui qui l'emploie » (5). Le monument d'architecture non seulement vit dans un certain décor, mais il est animé dans chacune de ses parties. Ces parties se rencontrent, se croisent, se fondent les unes dans les autres, subissent un rythme réciproque à la manière de gouttes d'eau d'un lac ou des arbres d'une forêt :

(1) *Le Fabbriche più cospicue di Venezia*. Cf. *Mémoires*, t. VI, p. 236.

(2) *Fabbriche*, t. I, p. II du chap. sur le Palais Ducal.

(3) P. 135.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 236.

(5) *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 113.

« Au dedans, une cathédrale était une forêt, un labyrinthe » dont les mille arcades, à chaque mouvement du spectateur se croisaient, se séparaient, s'enlaçaient de nouveau (1).

Notons le curieux procédé littéraire : pour donner l'apparence de vie à ce qui est inanimé, Chateaubriand fait varier, autour de l'objet, les points de vue et les perspectives ; l'objet paraît se mouvoir ; les arcades, à « chaque mouvement du spectateur » se croisent, se séparent, s'enlacent à nouveau. C'est déjà le procédé de Proust décrivant les clochers de Caen (2).

Autre idée : « Je n'ai pas tiré un parti suffisant des vies » des saints et des légendes, écrit Chateaubriand en parlant du *Génie*, elles m'offraient pourtant des histoires merveilleuses : en y choisissant avec goût on y pouvait faire une moisson abondante. Ce champ des richesses de l'imagination du moyen-âge surpasse en fécondité les *Métamorphoses* d'Ovide et les fables milésiennes » (3). C'était pressentir l'art de Huysmans.

Chateaubriand s'intéresse à la *construction gothique*. La construction, bien entendu, telle qu'elle se révèle aux yeux, il ne s'agit pas des procédés techniques. Déjà dans le *Génie*, il faisait remarquer que le gothique était « tout composé de *vides* » (4). Dans l'*Analyse raisonnée*, les architectes chrétiens, en imitant les constructions arabes, les « exhausèrent et les dilatèrent » (5). Impression de montée qui est

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 495.

Cf. *Voyage en Italie*, description des thermes de la villa Hadriana à Tivoli : « La beauté, la hauteur, la hardiesse et la légèreté des » voûtes, les *divers enlacements des portiques qui se croisent, se » coupent ou se suivent parallèlement* ». Ed. Garnier, t. VI, p. 284.

(2) *Pastiches et Mélanges*, Paris Gallimard, pp. 92 et 93.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 286.

(4) *Génie*, t. II, p. 364.

(5) T. X, p. 113.

toujours la nôtre. Enfin, dans l'*Essai sur la littérature*, cette remarque tout à fait frappante : « en dehors » cette même cathédrale avait l'air d'un monument » auquel on aurait laissé sa cage, ses arcs-boutants et ses » échafauds » (1). La même idée se retrouve dans l'ouvrage d'Alexandre de Laborde, paru en 1816, et c'est là que Chateaubriand, probablement, l'aura prise. « La multitude » d'arcs-boutants nécessaires au soulagement de la pointe » des plates-bandes et des ogives paraît, autour des édifices, » comme l'échafaudage ou les échelles qui n'auraient point » été enlevées » (2). Idée reprise plus tard par Courajod : « L'architecture gothique c'est le triomphe, c'est l'exaltation, » c'est l'enivrement, passez-moi le mot, c'est l'impudeur » plus ou moins graduellement avouée, plus ou moins défi- » nitivement affichée du principe de l'étais. C'est une con- » ception de *charpentiers*, qui soutiennent en l'air des voûtes » de pierre par l'artifice d'un système d'étaisage incombustible » (3).

Enfin (ce sera l'idée que défendra, plus tard, Montalembert) l'architecture gothique est pour Chateaubriand essentiellement *catholique*. Le protestantisme, il ne cesse de le répéter, est ennemi des arts. « La Réformation, jeune d'âge, » qui ne sacrifie point à l'imagination, a rarement élevé ces » dômes, ces nefs aériennes, ces tours jumelles dont l'antique religion catholique a couronné l'Europe » (4).

La beauté liée à l'antiquité, à l'imagination, aux idées familières, donc la beauté suggestive. Le protestantisme ne suggérerait rien ; de là sa pauvreté. « La réformation », écrit

(1) Tome XI, p. 495.

(2) *Les monuments historiques de la France*, t. I, p. 38.

(3) *Leçons du Louvre*, t. I, p. 451.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 355.

Chateaubriand a propos de la cathédrale d'Ulm, « a tort de » se montrer dans les édifices catholiques qu'elle a envahis ; » elle y est mesquine et honteuse. Ces hauts portiques demandent un clergé nombreux, la pompe des solennités, les chants, les tableaux, les ornements, les voiles de soie, les draperies, les dentelles, l'argent, l'or, les lampes, les fleurs, et l'encens des autels » (1). Bref, toute une mise en scène, tout un arrangement. L'impression d'art — c'est général chez Chateaubriand — n'est jamais une impression simple.

Examinons maintenant, dans son ensemble et dans sa signification profonde, l'*Essai sur la Littérature anglaise*. L'*Essai*, ce sont les idées que Chateaubriand reconnaissait pour être les siennes en 1835 ; c'est en quelque sorte son testament littéraire et artistique. Curieux ouvrage que cet *Essai*. En premier lieu, et si bizarre que la chose puisse paraître, Chateaubriand s'y montre plus « romantique » qu'il ne l'était à l'époque du *Génie*. Il semble s'être inspiré des idées d'Alexandre de Laborde pour qui, dès 1816, « l'architecture gothique a des beautés qui lui sont propres. » Vouloir la juger d'après les règles qu'elle n'a pas suivies, c'est ne pas la connaître et se mettre dans l'impossibilité de l'apprécier » (2). Dans l'*Essai sur la Littérature*, Chateaubriand qui reprend les idées de Laborde sur le plan littéraire veut faire « amende honorable » (3) de ses jugements sur Shakespeare et sur Dante. Il a « mesuré autrefois » Shakespeare avec la lunette classique » ; dans la *Divine*

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, pp. 27 et 28; cf. aussi *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 563 et 564.

(2) *Les Monuments Historiques de la France*, t. I, p. 39.

(3) *Essai sur la Littérature*, t. XI, p. 631.

Comédie qui est « une épopée libre qui renferme l'histoire » des idées, des connaissances, des croyances, des hommes » et des événements de toute une époque », il a voulu trouver une épopée *selon les règles* (1). Conceptions singulièrement étroites. •

Il faut juger des hommes (et par conséquent aussi des ouvrages de l'art) non d'après le parti pris d'une certaine école, mais d'après eux-mêmes, d'après les circonstances qui les entourent (2). Il faut admettre plusieurs genres de beautés. Qui ne reconnaîtrait ici tout le « credo » des Romantiques ? Dans l'*Essai*, Chateaubriand non seulement reconnaît hautement la méthode nouvelle, mais il fait sa jonction avec elle, répudiant les idées du *Génie*. Nous pourrions multiplier les exemples ; ainsi ses invectives contre l'« imitation » au sens classique du mot : « En France, » cette rage d'imitation enleva peut-être au siècle de » Louis XIV une originalité regrettable... (3). Ce n'était pas » ainsi qu'imitait le moyen-âge ; les esprits de ce temps-là » admiraient aussi les Grecs et les Romains ; ils recher- » chaient et étudiaient leurs ouvrages, mais au lieu de s'en » laisser dominer, ils les maîtrisaient, les façonnaient à leur » guise, les rendaient français, et ajoutaient à leur beauté » par cette métamorphose pleine de création et d'indépen- » dance » (4).

L'originalité, la naïveté, l'esprit créateur (5) du moyen-

(1) P. 578 de l'*Essai sur la Littérature*.

(2) Déjà dans l'*Itinéraire*, t. V, p. 317 : « C'est en effet la Bible et » l'Evangile à la main, que l'on doit parcourir la Terre Sainte. Si » l'on veut y porter un esprit de convention et de chicane, la Judée » ne vaut pas la peine qu'on l'aille chercher si loin. Que dirait-on » d'un homme qui, parcourant la Grèce et l'Italie, ne s'occuperait » qu'à contredire Homère et Virgile ? »

C'est tout un nouveau programme de critique.

(3) *Essai sur la Littérature*, p. 537.

(4) id. p. 493.

(5) id. p. 516.

âge, Chateaubriand y insistera à chaque instant, attitude nouvelle à laquelle le *Génie* ne nous avait pas habitués. Moyen-âge au caractère plus âpre, plus violent, plus débridé, plus « romantique » en un mot ; mélange de « tragique et de bouffon » (1), produit d'une imagination « puissante, mais déréglée » (2) ; siècles « énormes » que « Dante ouvrit, que ferma Shakespeare » (3). La belle phrase à la Hugo ! On peut toucher du doigt l'évolution : un moyen-âge tout d'abord sentimental et mélancolique, un peu timide, attachant surtout parce qu'il est évocateur, et qui devient ensuite le symbole de ce qui est puissamment original, *individuel*. Nous n'insisterons jamais assez sur ce point : dans l'*Essai*, Chateaubriand voit un moyen-âge *triomphe de l'individu*. « Jamais », dit-il, « l'individu n'a tant vécu » (4).

Individualisme dans l'invention, individualisme dans les costumes. Tout un chapitre de l'*Essai* est consacré aux costumes du moyen-âge (5) et il faut voir avec quel plaisir Chateaubriand décrit leur variété, leur coloris, leur richesse et comme il les oppose, avec mépris, à « notre petit chapeau rond » et à « notre chapeau à trois cornes » (6).

Dans le moyen-âge se retrouve toute la partie véhémence, fougueuse de son âme, tout ce côté de lui insolent et frondeur dont jamais il ne se défera. (Que l'on ne nous reproche pas ces considérations peut-être trop « littéraires » ; en creusant davantage elles nous font comprendre, davantage aussi, les idées artistiques).

Il y a en Chateaubriand un révolté perpétuel, quelqu'un

(1) *Essai sur la Littérature*, p. 494.

(2) id. p. 492.

(3) id. p. 576.

(4) id. p. 502.

(5) id. pp. 495 à 497.

(6) id. p. 495. Voir ci-dessus, pp. 23 et 24.

qui n'acceptait pas, et le grand ressort pathétique du romantisme de 1830, ce fut justement de lui révéler, dans leur spontanéité, toutes ces parties de lui-même si scrupuleusement, si douloureusement cachées. Vous le voyez président attardé des Bonnes-Lettres, en apparence rétrograde et réactionnaire ; ne vous y fiez-pas ! Non seulement, il suit des yeux ceux qu'il considère comme ses « fils » (1), mais il rêve de marcher à leur tête et de leur servir de modèle, éternellement. Et comme il les connaît bien, jusqu'au tréfonds de l'âme, ces enfants prodigues, et comme il s'y entend, le moment venu, à frapper au point faible de la cuirasse ! Nul n'a critiqué les Romantiques avec une ironie plus cinglante (décidément il se plaisait à la lutte) et de meilleur aloi que Chateaubriand romantique. Ce sont là procédés de famille (2).

Au fond, et tels quels, il les adore ; ils lui tiennent de si près. Mais ils vont, à son gré, beaucoup trop vite, ils ont tendance à oublier, lui leur père et leur chef, pis encore, à le renier. Ne parle-t-on pas d'introduire dans le Romantisme — son romantisme à lui, le romantisme qu'il a contribué à créer — des germes d'anarchisme et de réalisme ?

De là toutes les attaques de l'*Essai* contre l'Ecole nouvelle, attaques qui sont, n'en doutons pas, moins celles d'un adversaire que celles d'un partisan, blessé dans son amour-propre.

Dépit d'amour-propre que ses invectives contre Walter Scott et la « manie » du gothique : « L'illustre peintre de » l'Ecosse me semble avoir créé un genre faux ; il a, selon » moi, perverti le roman et l'histoire : le romancier s'est mis » à faire des romans historiques et l'historien des histoires » romanesques. J'en parle avec un peu d'humeur parce que

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 633.

(2) Voir le Shakespeare romantique, *Essai sur la Littérature*, p. 601. Puis le disciple romantique de Lord Byron, id. p. 763.

» moi qui tant décrivis, aimai, chantai, vantai les vieux
» temples chrétiens, à force d'en entendre rabâcher, j'en
» meurs d'ennui ; il me rêvait pour dernière illusion une
» cathédrale, on me la fait prendre en grippe » (1).

N'oublions pas que vers 1825, Chateaubriand était singulièrement oublié auprès de la vogue grandissante de Walter Scott (2). Il n'avait fait que découvrir le moyen-âge, Walter Scott le mettait à la mode ; aussi entre-t-il dans sa critique un peu de dépit : il eût voulu, pour tout dire, que la mode du gothique fût un peu plus son œuvre à lui et beaucoup moins celle de Walter Scott.

Et maintenant, une dernière question. Prenons le mouvement « gothicisant » en France de 1825 à 1835 et demandons-nous quelles influences il a pu exercer sur l'auteur de *l'Essai sur la Littérature*.

Chateaubriand se trouvait placé au bon endroit pour recevoir toutes les pulsations du mouvement novateur ; il recevait par Sainte-Beuve les échos du Cénacle de Victor Hugo et par Ballanche ceux du Salon de l'Arsenal.

En ce qui concerne l'Arsenal, il se préparait alors sous la direction de Charles Nodier et du baron Taylor un bien curieux ouvrage destiné à rappeler « cette théorie des arts du moyen-âge que la Renaissance avait fait oublier ». Chateaubriand a pu être frappé par certains motifs de décoration qui entouraient les planches, en elles-mêmes admirables, des *Voyages Pittoresques et Romantiques dans l'Ancienne France* (1820 et suiv.) (3). Il y aura vu d'étran-

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise* p. 765.

(2) Cf. Louis Maigron : *Le roman historique à l'époque romantique, essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris 1898, pp. 195 et suivantes.

(3) Dans l'« Introduction », aux *Voyages pittoresques (Normandie*, p. 12), Nodier regrette que Chateaubriand n'ait pu collaborer.

ges enluminures, escaliers apocalyptiques, folles arabesques, qui l'auront affermi dans cette conception d'un moyen-âge plein de *fantaisie*, de *désordre*, de *caprice*, conception qui était celle de tous les Romantiques.

C'est que le gothique de 1830 n'est pas l'art sobre que nous aimons aujourd'hui. Le *Musée des Arts Décoratifs*, dans les galeries consacrées à la Restauration, conserve le souvenir d'un engouement trop souvent ridicule, le gothique « troubadour », d'ailleurs stigmatisé par Michelet, Montalembert, et autres (1).

Les mots de « fougue », de « fantaisie », de « caprice » reviennent sans cesse sous la plume de Chateaubriand et de Victor Hugo (2). Dans l'*Essai sur la Littérature anglaise*, la cathédrale est le produit d'une « fantaisie » (3), d'une imagination « déréglée » (4). Les gouttières et les gargouilles sont taillées « en figures de démons obscènes ou de moines vomissants » (5). Et Hugo : « Toute l'église prenait quelque chose de fantastique, de surnaturel, d'horrible ; des yeux » et des bouches s'y ouvraient ça et là, on entendait aboyer » les chiens, les guivres, les tarasques de pierre » (6).

S'ils voient le gothique plein de « fantastique », c'est

(1) Un autre aspect de ce goût (mais ici nous avons à faire à un artiste), ce sont les estampes de Célestin Nanteuil. Son « Frontispice de *Notre-Dame de Paris* (1833) une eau-forte, rappelle, toute révérence gardée, les pendules de l'époque. Même aspect touffu, fleuri, bourgeonnant. Même profusion de niches et de statues, de clochetons, de pointes innombrables.

(2) Architecture « pleine de fougue et de caprice », écrit Chateaubriand, *Mémoires*, t. II, p. 116. Et Victor Hugo : « Voici la fantaisie et le caprice », *Notre-Dame de Paris*, *Œuvres*, Paris 1880, *Roman*, t. III, p. 277.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, p. 494.

(4) id. p. 492.

(5) id. p. 494.

(6) *Notre-Dame de Paris*, p. 237.

qu'ils s'attachent davantage à la décoration. Ce qui les séduit dans la Cathédrale, c'est moins la structure que le *pittoresque*. Ils ont été frappés, comme Hugo, par les « myriades de statues » (1). Ils ont raffolé des gargouilles. Théophile Gautier décrit à l'envi « toute l'armée monstrueuse des démons ou des chimères, onglée, écaillée, dentue, hideusement ailée, guivres, tarasques, gargouilles, têtes d'ânes, museaux de singes, toute la bestiaire étrange du moyen-âge » (2).

Ils ne voient, ne comprennent que la fin du moyen-âge, le gothique flamboyant, le plus touffu, le moins simple. Nous aimons aujourd'hui l'art gothique dans ses formes les plus sobres, les plus pures. Les Romantiques, tout au contraire, se sentent attirés vers les formes les plus compliquées. Ici comme ailleurs ils ont vu les choses sous un jour faux ; la cathédrale qui nous paraît aujourd'hui si claire, si raisonnée, était pour eux un poème de désordre pittoresque, quelque chose de grinçant et de hurlant. Il n'ont pas compris le grand XIII^e siècle, plein de sérénité. Pour eux, le chef-d'œuvre du genre, c'est la cathédrale de Cologne. Pour Chateaubriand aussi : « Si elle était achevée » écrit-il en 1822, « ce serait le plus beau monument gothique de l'Europe » (3). Idée que l'on peut rapprocher de celle de J.-J. Ampère en 1827. Le jeune enthousiaste des châteaux du Rhin trouvait à Cologne quelque chose d'« immense », de « gracieux », de « sublime » (4) ; si la cathédrale était achevée, écrivait-il, ce serait « le premier monument gothique de la terre » (5).

(1) *Notre-Dame de Paris*, p. 166.

(2) *Histoire du Romantisme*, Paris 1874, in-12, p. 55.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 53.

(4) *Correspondance d'André-Marie Ampère et de Jean-Jacques Ampère*, 2 vol., Paris 1875, t. I, p. 435.

(5) *Id.* p. 433.

Parmi les jeunes écrivains qui gravitaient autour de Chateaubriand à l'Abbaye-au-Bois, il s'en trouvait quelques-uns plus particulièrement intéressés aux choses du moyen-âge : citons en plus de Jean-Jacques Ampère, Frédéric Ozanam et Edgar Quinet. Il s'agirait de se demander dans quelle mesure ils ont pu influencer Chateaubriand.

Ozanam n'avait que dix-huit ans en 1831 ; restent Quinet et Ampère. Tous deux avaient fait en 1826 et 1827 le voyage de l'Allemagne des burgs et de la chevalerie, tous deux en étaient revenus enthousiastes. On sait quelle sympathie éprouvait pour l'Allemagne Quinet, ce demi-Allemand. Présenté à Chateaubriand en 1831 (1), il ne manqua pas de l'entretenir des choses qui lui tenaient à cœur : son « goût pour les vieux châteaux » (2), Heidelberg, la vallée du Rhin. Quant à Ampère, qui connaissait l'auteur des *Martyrs* depuis 1820, il avait depuis longtemps exprimé son admiration pour le moyen-âge dans les longues lettres qu'il adressait, de Cologne et de Weimar, à M^{me} Récamier (3). Il ne semble cependant pas que ce lyrisme ait eu sur Chateaubriand une influence appréciable. On est difficilement « influencé » par ceux qui ont trente ans de moins que soi-même. Et puis l'art gothique ne l'intéresse que dans la mesure où il y peut rattacher ses propres souvenirs ou ceux de sa famille. Cet art, nous l'avons vu, est pour lui essentiellement *catholique* et *national*. Le gothique de Bretagne l'émeut, le gothique de l'autre côté du Rhin le laisse indifférent : « Un arc de triomphe en pierre rouge » écrit-il au sujet de son voyage de 1833 « annonce l'entrée de Heidelberg..

(1) *Correspondance et lettres de Quinet à sa mère*, 2 vol., Paris-1877, t. II, pp. 191 et 192.

(2) *Idem.*, p. 49.

(3) *Correspondance d'André-Marie Ampère et de Jean-Jacques Ampère*, t. I, p. 389 à 435.

» A gauche, sur une colline, s'élèvent les ruines d'un château du moyen-âge. A part leur effet pittoresque et quelques traditions populaires, les débris du temps gothique n'intéressent que les peuples dont ils sont l'ouvrage... » (1).

Donc, pas d'influence appréciable de la part des jeunes voyageurs ses amis. Mais quelle a donc été l'attitude de Chateaubriand devant le chef même du romantisme ? Victor Hugo était d'importance. Il fallait que Chateaubriand ou bien le présente comme son disciple, comme le continuateur zélé de ses idées. Ou bien, au cas où le disciple tiendrait trop de place, qu'il s'oppose à lui.

Jusque vers 1828, les rapports entre Chateaubriand et Victor Hugo avaient été très affectueux (2). Ils se voyaient souvent ; l'admiration sincère du jeune poète flattait le maître. On lui consacrait des poèmes (3), on s'inspirait de son œuvre (4). C'est à Chateaubriand, ne l'oublions pas, que se rattache le goût de Hugo pour les ruines, pour l'église gothique « prête à croûler », pour les « créneaux meurtriers », les « tourelles », les « arceaux tombés » (5).

Malheureusement, le jeune Hugo cessa vite d'aligner les alexandrins à la gloire de Chateaubriand et de la cause royaliste. Dans les préfaces successives de ses ouvrages, il osa d'abord timidement et se faisant tout petit, puis de plus en plus impérieusement, affirmer ses propres idées, sa volonté de devenir lui aussi chef d'école (6).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 184.

(2) *Préface des Etudes Historiques*, t. IX, p. 50, et *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 714.

(3) *Odes et Ballades* « à M. de Chateaubriand », 1824.

(4) Du « Repas libre » d'Endore, *Odés et Ballades*, 1823.

(5) *Odes et Ballades*, « Aux ruines de Montfort-l'Amaury », 1825, « La bande noire », 1823 ; *Voix intérieures*, « A l'arc de Triomphe », 1837.

(6) Cf. *Préface des Odes et Ballades* de 1826, *Préface de Cromwell* de 1827 ; *Préface des Orientales* de 1829.

Alors, en dépit du bon Sainte-Beuve qui perpétuellement faisait la navette entre le jeune Cénacle et la vieille Abbaye-au-Bois, les relations se gâtèrent. Il y a dans l'*Essai sur la Littérature* certains passages dirigés, semble-t-il, directement, contre la *Préface de Cromwell* et contre la *Préface des Orientales*.

Il faut insister sur l'importance de ces questions pour l'histoire de l'art aussi bien que pour l'histoire littéraire. En 1827, le romantisme est pour ainsi dire à double face, produisant d'une part Eugène Delacroix et Eugène Deveria ; d'autre part, Victor Hugo.

« Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes » écrivait Hugo dans la *Préface de Cromwell* de 1827 ; « jetons bas ce vieux plâtrage qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règle, ni modèle ! » Et Chateaubriand : « Persuadons-nous qu'écrire est un art ; que cet art a des genres, que chaque genre a des règles ». (*Essai sur la Littérature anglaise*, 1836) (1).

Hugo : « Tout est sujet, tout relève de l'art ; tout a droit » de cité en poésie... que le poète donc aille où il veut, en » faisant ce qui lui plaît, c'est la loi » (2).

Et Chateaubriand : « Soutenir qu'il n'y a pas d'art, qu'il » n'y a point d'idéal ; qu'il ne faut pas choisir, qu'il faut tout » peindre, que le laid est aussi beau que le beau, c'est tout » simplement... un sophisme de la paresse dans les uns, de » l'impuissance dans les autres » (3).

(1) T. XI, p: 589.

Chateaubriand ne fait ici que redire à l'adresse de la « nouvelle école dramatique » ce qu'il écrivait déjà dans le « *Mercur* » de 1802 au sujet de Shakespeare, t. VI, pp. 395 et 396.

(2) *Préface des Orientales*, 1829.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 733.

L'attitude de Chateaubriand à l'égard de la jeune école romantique rappelle celle de Goethe. Comparer ensemble *Essai sur la Littérature*, p. 590, et *Conversations de Goethe*, par Eckermann, Paris.

Le voilà donc défenseur (du moins officiellement) de la tradition, du goût. Les excès lui répugnent. Le beau — qui n'est pas forcément le *beau idéal* — implique certaines règles, un certain choix qu'il faut respecter. La nature, soit, mais pas le *naturalisme*. « Lors même que nous aimons une » certaine laideur, c'est que nous y trouvons une certaine » beauté. Nous préférons naturellement une belle femme à » une femme laide, une rose à un chardon, la baie de Naples » à la plaine de Mont-Rouge, le Parthénon à un toit à porc ; » il en est de même au figuré et au moral. Arrière donc cette » école *animalisée* et *matérialisée* qui nous mènerait dans » l'effigie de l'objet, à préférer notre visage moulé avec tous » ses défauts par une machine, à notre ressemblance pro- » duite par le pinceau de Raphaël » (1).

L'art exige des sacrifices ; n'en faire aucun, c'est se montrer bon ouvrier, point artiste. Aussi Chateaubriand distingue-t-il son romantisme à lui (le bon), du romantisme de ses disciples (le mauvais). D'un côté, « monde nouveau », « nature nouvelle » ; de l'autre côté « extravagance d'invention », « rocailleux d'exécution » (2). Tout ceci ne manque pas de saveur.

Quelle est maintenant l'attitude finale de l'*Essai sur la Littérature* ?

C'est un compromis entre le grec et le gothique, entre le classicisme et le romantisme. Ici on déclare que l'architecture gothique « rivalise par les détails et efface en grandeur les monuments de la Grèce » (3). Plus loin, on

1863, t. II, p. 193. Chateaubriand a pu être mis au courant de la pensée de Goethe par Jean-Jacques Ampère, qui se trouvait à Weimar en 1827.

(1) *Essai sur la Littérature*, p. 590.

(2) id. p. 745.

(3) id. p. 565.

invoque le « génie de la Grèce », génie d'Homère, d'Hésiode, d'Eschyle (1).

Jamais celui qu'on nous présente alors, trop souvent, comme un classique attardé, n'a eu de vues plus hautes, plus larges, plus précises. Jamais son regard ne s'est étendu plus loin. Sa position suprême est celle de Goethe : comprenant tout, dominant tout, il enveloppe de sa sérénité majestueuse tous les aspects de la pensée.

(1) *Essai sur la Littérature*, p. 579.

L'Antiquité

Le voyage de Grèce, qui est au centre de cette étude, est en réalité expliqué par tout ce qui précède. Chateaubriand qui semble avoir eu la révélation brusque du soleil, de la lumière, des formes pures et harmonieuses, qui s'est trouvé devant le Parthénon comme rajeuni, exalté, découvrait en réalité au contact des choses nouvelles de nouveaux aspects de lui-même.

Ce chapitre sera donc, comme l'a été le chapitre sur l'art gothique, l'histoire d'une *évolution*, l'histoire d'une pensée féconde dont la vertu se développe au fur et à mesure des circonstances et en les dominant. D'où le plan : étude de l'Antiquité à l'époque du *Génie du Christianisme* et du *Voyage en Italie* (1800-1804). Nous aborderons ensuite le voyage de Grèce (1806) pour, finalement, consacrer quelques paragraphes à l'étude de l'art antique *après* le voyage de Grèce (1810-1835).

I. — L'art grec et l'art romain à l'époque du « Génie du Christianisme » (1802)

Chateaubriand père du Romantisme adore l'Antiquité.

Effet de son éducation, toute classique ; effet des lectures de sa première jeunesse. Il lit Virgile, Horace, Ovide, Hésiode, Homère, les tragiques, tous les historiens — c'est un humaniste.

Effet de ses fréquentations ; relations superficielles ou amitiés profondes. Il connaît Parny (1), érigé en Tibulle

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 221.

français ; Delille (1), traducteur des *Géorgiques* ; le poète Lebrun (2) ; Fontanes, auteur de la *Grèce Sauvée* ; Chênédollé, Joubert (3), tous partisans fervents du classicisme ou du néo-classicisme (4).

Effet aussi de l'immense mouvement du retour à l'antique dans le Paris de la fin du XVIII^e siècle, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Rappelons seulement le succès inouï — il se poursuit jusque sous l'Empire — du *Voyage du Jeune Anacharsis* (5).

Nourri des auteurs de l'antiquité — après la vente de sa bibliothèque en 1817, il garde seul « un petit Homère » — nourri, à leur défaut, de Fénelon (6) et d'Anacharsis, il ne doute pas un seul instant de la supériorité des Anciens.

Il y a, dans le *Génie du Christianisme*, en dépit de la thèse (supériorité des modernes puisqu'ils sont chrétiens) des réserves savoureuses ; Milton lutte « sans trop de désavantage » (7) contre l'Iliade ; il est « presque aussi gracieux » (8) que Virgile. Et ces aveux, qui en disent long : « Comment

(1) Il avait fait sa connaissance à Londres en 1798, t. I des *Mémoires*, p. 228.

(2) *Mémoires*, t. I, p. 226.

(3) id. t. II, p. 257.

(4) Ces remarques, qui semblent de littérature pure ne sont cependant pas déplacées ici. Chez un poète comme Chateaubriand tout se tient ; on ne peut pas séparer les idées artistiques des tendances générales dont elles sont issues.

(5) Le *Voyage du Jeune Anacharsis*, c'est de l'archéologie : c'est la vie et le décor concrets de l'antiquité. Chateaubriand avait rencontré l'abbé Barthélémy à Paris en 1792. *Mémoires*, t. II, p. 10. Le *Voyage d'Anacharsis* est cité dans l'*Essai sur les Révolutions*, t. I, p. 338.

Il avait lu aussi bien entendu Anacréon, le poète-type de la Grèce du XVIII^e siècle, un peu factice. Dans l'*Essai sur les Révolutions*, t. I, p. 320 et 321, Chateaubriand cite une ode d'Anacréon, qu'il compare à Voltaire, « chef-d'œuvre du goût et des grâces » (Anacréon est cité au n° 112 de la *Notice de Bons Livres*).

(6) *Mémoires*, t. I, p. 188.

(7) *Génie*, t. II, p. 152.

(8) id. p. 241.

» préférer une sainte, dont l'histoire blesse quelquefois l'élégance et le goût, à une naïade attachée aux sources d'un ruisseau ? » (1). Il vante chez les Anciens leur « profonde connaissance du cœur humain » (2) ; ils sont, dit-il, « plus simples, plus augustes, plus tragiques, plus abondants, et surtout plus vrais que les modernes » (3). Insistons sur ce caractère de *vérité*, de *simplicité*, de *naturel*, très justement, très finement observé.

Leurs idées sont d'une plus belle « famille » (4) ; ils ne savent travailler que l'« ensemble » (5) ; plus loin il parle de la « simplicité des fonds » (6) chez les Grecs. Il a admirablement senti cette chose capitale qui est *l'imagination plastique* chez les Anciens (7). Amoureux de la ligne, des contours, il a vu surgir de leurs textes des formes, des groupements. Vision qu'il oppose lui-même à nos récits semés de « réflexions philosophiques, de vers frappants de mots heureux » (8). Ainsi la reconnaissance d'Ulysse et de Pénélope : « Pénélope assise en silence, Ulysse immobile au pied d'une colonne... voilà d'abord un tableau... où la grandeur égale la simplicité du dessin » (9).

(1) *Génie*, p. 230.

(2) id. p. 171.

(3) id. p. 165.

(4) id. p. 147.

(5) id. p. 165.

(6) id. id.

(7) Bernardin de Saint-Pierre, déjà, en avait eu l'appréhension. Dans *Paul et Virginie*, les deux héros sont comparés à un « groupe antique de marbre blanc représentant quelques-uns des enfants de Niobé ». De son côté le comte de Caylus soumet à l'inspiration des peintres 190 sujets tirés des chants de l'Iliade (« *Tableaux tirés de l'Iliade...* », Paris 1757) ; Diderot trouve un « beau sujet de tableau » dans la légende de Phryné (*Œuvres*, Paris Garnier 1876, t. XII, p. 92).

(8) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 164.

(9) id. id. id.

Ici le poète français a même tendance à *exagérer* le sens de la plasticité chez le poète antique. Comme l'a fait remarquer M. Blaise Briod (1), ce qui chez Homère était récit, devient image chez Chateaubriand, ce qui était mouvement devient « tableau ». Il a un sens exquis des attitudes ; volontiers il les isole, il les détache du reste.

Dans la scène entre Achille et Priam, les groupes sont dessinés avec une précision, une netteté de lignes (parfois une *raideur*) que ne comportait pas le récit d'Homère (2). Il y a dans l'Iliade plus de mobilité, quelque chose de plus fluide. Malgré cela, on peut dire que dès le *Génie du Christianisme*, Chateaubriand qui n'avait pas vu la Grèce voyait en Grec : « C'est moins chez eux, ainsi que parmi nous, » quelques pensées éclatantes, au milieu de beaucoup de » choses communes, qu'une belle troupe de pensées qui se » conviennent et qui ont toutes comme un air de parenté : » c'est le groupe des enfants de Niobé, nus, simples, pudiques, rougissants, se tenant par la main avec un doux sourire et portant, pour seul ornement dans leurs cheveux, » une couronne de fleurs » (3). Il y a là une fraîcheur, un naturel, un sens exquis des choses antiques que l'on chercherait vainement chez les Delille et chez les Lebrun.

Lorsqu'il aura visité la Grèce, Chateaubriand ne fera qu'appliquer aux *monuments* de l'Antiquité (un peu négligés dans le *Génie*) ce caractère de simplicité, d'harmonie, de naturel, que depuis longtemps il avait entrevu chez les écri-

(1) *L'Homérisme chez Chateaubriand*, Paris 1928, in-8, pp. 67, 76, 103, 116, 117, 139, et la *Conclusion*.

(2) *Génie du Christianisme*, p. 171.

(3) *id.* p. 147.

Voyez aussi, dans *Atala*, la peinture des pieds, de la tête, des épaules et du sein de la jeune fille. Il s'agit de ses mains d'« albâtre » ; on peut la prendre pour une « statue » (t. III, p. 62).

vains. Il n'est donc pas exagéré de dire qu'il s'est initié à l'Art antique grâce à la littérature. Virgile et Homère devaient ouvrir le chemin à la montée vers l'Acropole.

★★

Quand il écrit le *Génie* (1800-1802), Chateaubriand ne connaît encore ni la Grèce, ni Rome. Il a vu cependant quelques monuments d'architecture romaine : les thermes de Paris (1), les ruines de Trêves. Les ruines de Trêves l'ont ému ; elles le font souvenir des ruines « sans nom » (2) de l'Ohio ! « Je m'asseyais, avec mon fusil, au milieu des ruines ; je tirai de mon havresac le manuscrit de mon voyage en Amérique ; j'en déposais les pages séparées sur l'herbe autour de moi ; je relisais et corrigeais une description de forêt, un passage d'Atala, dans les décombres d'un amphithéâtre romain » (3). Il est amusant de constater que Chateaubriand paraît avoir mis l'une en face de l'autre la grandeur de Rome et la grandeur de ses souvenirs d'Amérique.

Mais, pour en revenir au *Génie*, nous savons qu'alors la conscience artistique du poète était orientée, principalement, du côté de l'art du moyen-âge. Il décrit les monuments gothiques et cela paraît tout naturel puisqu'il les connaît, puisqu'il a vécu de leur vie. Il décrit très peu les monuments grecs et romains.

Quand par hasard il en parle, il les imagine à travers les « fabriques » qui encombraient les parcs de l'époque, la plupart de style ionique et corinthien. Il y avait une *colonne rostrale* et un *Temple de Vesta* à Méréville ; un *Temple de*

(1) Voir le chapitre sur l'*Antiquité gallo-romaine*, pp. 214 et suivantes.

(2) *Mémoires*, t. II, p. 57.

(3) id. pp. 57 et 58.

l'Amitié dans le parc de Betz ; un *Temple de l'Amour* dans le jardin du Petit-Trianon ; une *Lanterne de Démosthène* dans les jardins du Plessis-Chamant (1) ; une colonnade ruinée et un pavillon corinthien dans le parc de Mousseaux ; un *Temple de la Philosophie* à Ermenonville (2). C'est bien là le type de la Grèce légère, charmante et un peu mièvre que l'on aimait alors. C'est la Grèce des élégies de Millevoye, des poèmes de Parny et de Ducis. L'antiquité du *Génie* est donc une antiquité livresque, imaginée à travers la mythologie de la fin du XVIII^e siècle, les gravures d'illustration et les antiques dans les parcs et les jardins. Ce n'est pas une antiquité *réelle*.

D'autre part, comme il connaît mieux les monuments gothiques que les monuments grecs ou romains, il se passe ce phénomène curieux qu'il peint l'antiquité, pourrait-on dire, à *travers la lunette gothique*. Il insiste sur les ruines, les urnes cinéraires « brisées ». Il a le goût de la « lune », des « rêveries » (3). On chercherait en vain, dans ses descriptions, cette chose essentielle qui est le soleil.

« La vallée du Tempé, les bois de l'Olympe, les côtes de » l'Attique et du Péloponèse étalent les ruines de la Grèce. » Là commencent à paraître les mousses, les plantes grim- » pantes et les fleurs saxatiles. Une guirlande vagabonde de » jasmin embrasse une Vénus, comme pour lui rendre sa » ceinture ; une barbe de mousse blanche descend du men- » ton d'une Hébé, le pavot croît sur les feuilletts du livre » de Mnémosyne : symbole de la renommée passée et de

(1) Chateaubriand connaissait le château du Plessis-Chamant où il allait, à son retour d'émigration, rendre visite à Lucien, frère de Napoléon (*Mémoires*, t. II, p. 254).

(2) Cf. Alexandre de Laborde, *Description des Anciens Châteaux de France et de ses Nouveaux Jardins* (1808).

(3) *René*, t. III, p. 77.

» l'oubli présent de ces lieux. Les flots de l'Egée, qui vien-
» nent expirer sous de croûlants portiques, Philomèle qui se
» plaint, Alcyon qui gémit, Cadmus qui roule ses anneaux
» autour d'un autel, le cygne qui fait son nid dans le sein
» de quelque Lédà, mille accidents produits comme par les
» Grâces, enchantent ces poétiques débris » (1).

Il y a là une vision de la ruine antique qui était celle, non seulement des poètes de l'époque (2), mais qui était celle aussi des graveurs et des peintres. Les ruines de la Grèce leur apparaissent, par le décor pittoresque, toutes semblables aux ruines de la France. Cette Grèce aride, ils l'ont vue couverte d'une végétation luxuriante, couverte de « mousses » et de « plantes grimpantes » dont les beaux effets s'harmonisent avec les débris de colonnes et les frontons brisés. La description du *Génie du Christianisme* rappelle les vues de Le Roy dans les *Ruines de la Grèce* (1754), et celles de Cassas dans le *Voyage Pittoresque de la Syrie* (1799). Chateaubriand n'est ici qu'un reflet de son époque.

Il y a, à la fin du XVIII^e siècle, un vif appétit de l'hellénisme, directement saisi. Winckelmann le cherchait et le devinait en Italie, à travers le gréco-romain. Le Roy, dans la Préface de ses *Ruines*, non seulement distinguait la Grèce de Rome, mais il plaçait l'art grec bien au-dessus de l'art romain (3). Mais il ne faut pas oublier que ce sont là des exceptions. De très rares exceptions. En général, on ne connaît pas la Grèce ; on voit l'art grec à travers l'art romain. Chateaubriand écrivain, c'est nouveau, cherche la Grèce *en elle-même*. Il devine, dans son pur génie, une Grèce plus

(1) *Génie*, t. II, p. 363.

(2) Cf. Parny, Chénedollé, Ducis, Millevoye.

(3) LE ROY, *les Ruines*, t. I, pp. VII et suivantes.

simple, plus naïve, et il l'oppose à Rome où la simplicité antique serait alliée à la mélancolie moderne.
» Homère... a quelque chose de plus naïf que Virgile... l'épisode d'Euryale est plus pathétique et plus tendre... (1).
» Les Latins, placés entre la Grèce et nous, tiennent à la fois des deux manières : à la Grèce par la simplicité des fonds, à nous par l'art des détails » (2).

Mais si Chateaubriand écrivain distingue fort bien la Grèce de Rome, Chateaubriand artiste et archéologue la cherche, jusqu'à nouvel ordre, dans ses livres. Pas plus que Barthélémy, pas plus que Volney, il n'a l'idée d'un art grec différant essentiellement de l'art romain ; il les confond l'un l'autre ; il emploie volontiers, à tour de rôle, les mêmes adjectifs pour les définir. Ici, il s'agit de la « riante » (3) Italie ; ailleurs il oppose la « fatale » Rome à la Grèce aux « riants souvenirs » (4).

Remarque à méditer, il n'y a pas un mot des ruines d'Athènes dans le *Génie du Christianisme*. D'accord avec son époque, Chateaubriand va droit aux monuments gréco-romains, aux ruines de Palmyre, qui passaient alors pour les plus belles ruines du monde. Il a été séduit par cet art luxuriant, d'ailleurs sans grâce et sans proportions, mais plein de « magnificence » (5). A Palmyre l'ordre corinthien est entremêlé de rosaces, de volutes, d'entrelacs, de palmettes ; d'épaisses guirlandes retombent chargées de fleurs et de fruits ; des figures de dragons ébouriffés grimacent derrière

(1) *Génie du Christianisme*, p. 152.

(2) id. p. 165.

(3) *René*, t. III, p. 78. Un mot qu'il n'emploiera plus après son voyage d'Italie.

(4) *Génie*, t. II, p. 399.

(5) Volney : *Voyage en Syrie et en Egypte*, t. II, p. 256. Les ruines de Palmyre, qui datent des trois premiers siècles de l'ère chrétienne, avaient été découvertes en 1691 par des négociants anglais d'Alep.

les consoles. Écoutons ce qu'il en dit : « A Palmyre, le » dattier fend *les têtes d'hommes et de lions* qui soutiennent » les chapiteaux du *temple du Soleil* ; le palmier remplace » par sa colonne la colonne tombée et le pêcher que les » Anciens consacraient à Harpocrate s'élève dans la demeure » du silence. On y voit encore une espèce d'arbre dont le » feuillage échevelé et les fruits en cristaux forment avec » les débris pendants, de beaux accords de tristesse. Quel- » quefois une caravane arrêtée dans ces déserts y multiplie » les effets pittoresques : le costume oriental allie bien sa » noblesse à la noblesse de ces ruines, et les chameaux » semblent en accroître les dimensions lorsque, couchés » entre des fragments de maçonnerie, ils ne laissent voir » que leurs têtes fauves et leurs dos bossus » (1).

Morceau bien digne d'attention. Remarquons d'abord la hantise des souvenirs d'Amérique ; nous connaissons cet arbre dont les fruits sont « en cristaux » (2) ; nous connaissons, pour l'avoir rencontrée dans les forêts du Nouveau-Monde, cette « colonne » de l'arbre qui remplace la « colonne tombée » (3). Mais il y a autre chose : où Chateaubriand s'est-il documenté pour la description de monuments qu'il ne connaissait pas ? Il parle très nettement du « temple du Soleil » et de « têtes d'hommes et de lions » ; par conséquent il ne s'est pas contenté de lire les *Ruines*, de Volney ; il a eu sous les yeux des vues détaillées.

Rappelons qu'à la fin du xviii^e siècle et sous l'influence du retour à l'antiquité, on s'occupait beaucoup de Palmyre. Volney décrit Palmyre dans les *Ruines* (4) et dans le *Voyage*

(1) *Génie*, t. II, p. 362 et 363.

(2) *Voyage en Amérique*, t. VI, p. 95.

(3) id. p. 74.

(4) P. 3 et suivantes.

en Syrie (1) ; Robert Wood en 1751, et Cassas en 1798 rapportent des dessins de Palmyre.

Nous savons que Chateaubriand avait consulté Wood avant d'entreprendre son voyage du Levant (2) ; reste à savoir s'il le connaissait déjà à l'époque du *Génie*. De belles planches occupent la moitié du livre de Wood, vues générales des Ruines, plan du temple du Soleil, coupes de colonnes et de chapiteaux (3). Mais, bien qu'il ait paru de l'ouvrage de Wood une édition à Londres en 1753 (4), nous croyons cependant que Chateaubriand s'est inspiré, de préférence, du *Voyage Pittoresque de la Syrie*, par Cassas (5).

Ce sont des dessins conçus dans un certain esprit de recherche, bien de l'époque. On sourit en considérant ces monceaux de fûts de colonnes, ces débris accumulés d'architraves (6), ces Arabes armés de piques qui font de grands gestes de théâtre (7). « Le costume oriental, écrivait Chateaubriand, allie bien sa noblesse à la noblesse de ces ruines ».

Il parlait de « têtes d'hommes et de lions » ; on les retrouve dans l'ouvrage de Cassas (8). Il parlait d'une caravane de chameaux » ; on l'y retrouve également (9). Certainement, c'est là la source de sa description.

(1) P. 260 et suivantes.

(2) Cf. *Mercur*e, août 1807.

(3) L'édition de Wood qui est à la Bibliothèque Nationale est un in-4° de 1829 (Paris Lugan).

(4) *Les Ruines de Palmyre*, par MM. Wood et Dawkins, Londres, Miller, 1753.

(5) Paris, an VII, le tome I. Chateaubriand cite Cassas dans l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, qui est de 1811; mais il a pu le connaître avant.

(6) Cf. t. I, planche 45, la porte du Temple du Soleil.

(7) Planches 45, 53, 57.

(8) Planches 66 et 71 (arcs de triomphe), planche 113 (le tombeau de Jamblichus).

(9) Planche 79.

II. — L'art grec et romain avant le Voyage en Grèce (1804)

Rappelons tout d'abord qu'en 1802 — un an avant le voyage d'Italie — Chateaubriand fait un premier voyage à Lyon et dans le Midi de la France, Avignon, Marseille, Nîmes, Toulouse, Bordeaux (1). Et c'est déjà (bien que cela paraisse bizarre à propos d'une excursion gallo-romaine), l'avant-goût du voyage de Grèce. Pour la première fois, il voit le soleil de Provence, « ce ciel qui devait me donner un » avant-goût de l'Italie et de la Grèce, vers lesquelles mon » instinct et la muse me poussaient » (2).

Il faut insister sur cette impatience, sur cet attrait. Tout le poussait vers l'Italie, depuis les bancs du collège : son éducation, les principes qu'il avait reçus, les Grecs et les Romains considérés comme les fondateurs de notre civilisation, comme *supérieurs* à nous, comme *inaccessibles*. Regardez-le cueillir à Vaucluse, au bord de la fontaine de Laure « les bruyères parfumées et la première olive que portait un jeune olivier » (3). Cette fraîche ferveur devant l'appel secret des choses ; ne pouvoir reconnaître un olivier, un pin parasol, sans que le cœur batte plus vite...

Il s'enchaîne des souvenirs de Pétrarque, cet Italien : il s'aperçoit qu'il aime de tout son cœur ce « siècle fécond, » jeune, sensible, dont l'admiration remuait les entrailles ; » siècle qui obéissait à la lyre d'un grand poète, comme à la » voix d'un législateur » (4). Pétrarque poète, Pétrarque mécène, Pétrarque initiateur en matière d'art lui apporte

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, pp. 307 à 325.

(2) id. id. p. 307.

(3) id. id. p. 313.

(4) id. id. p. 314.

comme un premier souffle de l'Italie. Jusque-là chantre des églises gothiques et des châteaux du moyen-âge, il entrevoit, tout frémissant, une autre muse.

Et cette Italie vers laquelle son « instinct et la muse » le poussaient avait l'air de s'avancer vers lui, de plus en plus pressante, de plus en plus désirable. A Marseille, il n'y tient plus : « Je me hâtai de monter à *Notre-Dame-de-la-Garde*, » pour admirer la mer que bordent avec leurs ruines les » côtes riantes de tous les pays fameux de l'antiquité » (1). Il a donc senti qu'il y avait un génie méditerranéen. Il a compris le rôle de la Méditerranée, berceau de la civilisation.

Nous allons maintenant aborder l'étude du *Voyage en Italie*. Etude où nous nous attacherons, de préférence, aux idées dominantes ; nous irons, nous appuyant sur les faits, dégager les conclusions, saisir les rapprochements, serrer de près, une fois de plus, l'évolution de la pensée de l'artiste.

Ce point bien établi, nous sommes arrêtés par une première constatation : le récit du voyage en Italie effectué en 1803 et 1804 ne fut publié qu'en 1827 : « Il n'y a de connu du public » écrivait Chateaubriand dans sa *Préface*, « que ma » lettre adressée de Rome à M. de Fontanes, et quelques » pages sur le Vésuve ; les lettres et les notes qu'on trouvera » réunies à ces opuscules n'avaient point encore été » publiées » (2).

C'est dire qu'il a pu modifier à son gré en 1827 des notes de 1803 et 1804 que personne ne connaissait. Et, en effet, une

(1) *Mémoires d'Outre-Tombé*, t. II, p. 316.

(2) En tête du tome VI de l'édition Garnier; dans l'Avertissement de l'édition de 1827 des *Voyages en Amérique, en Italie, au Mont-Blanc*.

telle conclusion s'impose quand on songe que même pour la *Lettre à Fontanes*, parue dans le *Mercure de France* de mars 1804, le texte du *Mercure* diffère assez sensiblement de celui du *Voyage en Italie* (1).

René arrive à Rome le 27 juin 1803 avec un bagage léger d'érudition ; il connaît les *Voyages en Italie* de l'abbé Barthélémy (2) ; il cite Charles Duclos dans sa *Lettre sur la Campagne romaine* (3). Mais il ne cite ni le président De Brosses, ni Lalande, ni Dupaty (4). Il a dû feuilleter, cependant, les splendides et mélancoliques *Vedute di Roma* de Gian Battista Piranesi et il a connu la carte de la Ville Éternelle « tracée sur des rochers de marbre au Capitole » (5).

Arrivé à Rome, il éprouve comme une révélation, comme une inspiration soudaine. Révélation d'autant plus vive qu'il ne s'était guère plû à Milan : « Au reste, le Milanais n'est pas l'Italie. Ce n'est encore que la Gaule cisalpine » (6) — « on peut se croire en Normandie, aux montagnes près » (7). Il n'avait, évidemment, pas les mêmes raisons pour s'enthousiasmer qu'un Stendhal épris de musique et de *cassate* et qui, au clair de lune, devant les « filigranes » du Dôme, pensait aux « folles illusions de l'amour » (8).

Pour Chateaubriand, la Lombardie sentait encore la

(1) *Correspondance de Chateaubriand* réunie par Louis Thomas, t. I, pp. 153 et suivantes.

(2) *Génie*, t. II, pp. 502 et 504.

L'abbé Barthélémy avait séjourné à Rome de 1755 à 1757.

(3) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 320.

(4) Chateaubriand citait ces auteurs à propos de son second voyage à Rome en 1828 (voir ci-dessous, pp. 382 et 283).

(5) Cf. *Martyrs*, t. IV, pp. 60 et 387.

(6) *Lettres de Chateaubriand à la comtesse de Castellane*, Plon 1927. Lettre du 22 novembre 1825, pp. 51 et 52.

(7) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 274.

(8) Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, t. I, de l'édition de 1826, p. 66. Cf. aussi Paul Hazard, *La Vie de Stendhal*, N. R. F. Paris 1927.

Gaule. La Toscane, nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard, ne lui avait plu qu'à demi (1), mais Rome, entourée de solitude, le foudroya. « M'y voilà enfin ! toute ma froideur s'est évanouie ; je suis accablé, persécuté par ce que j'ai vu ; j'ai vu, je crois, ce que personne n'a vu, ce qu'aucun voyageur n'a peint : les sots ! les âmes glacées ! les barbares ! Quand ils viennent ici, n'ont-ils pas traversé la Toscane, jardin anglais au milieu duquel il y a un temple, c'est-à-dire Florence ? N'ont-ils pas passé en caravane, avec les aigles et les sangliers, les solitudes de cette seconde Italie appelée l'*Etat romain* ? Pourquoi ces créatures voyagent-elles ? Arrivé comme le soleil se couchait, j'ai trouvé toute la population allant se promener dans l'Arabie déserte à la porte de Rome : quelle ville ! quels souvenirs ! » (2). Ce qui veut dire que l'on peut dater exactement du 27 juin 1803, au coucher du soleil, la genèse de la fameuse *Lettre sur la Campagne Romaine*.

La première impression que lui donne Rome, et avant même qu'il ait franchi ses remparts, c'est une impression de *grandeur* et de *contraste*. Grandeur des souvenirs romains, contraste de ces souvenirs avec l'« Arabie déserte » qui est là, tout près.

Chateaubriand est reçu à Rome par le ministre Cacault auquel il fait l'effet d'un « digne homme, très intéressant » (3). Le lendemain, le secrétaire de légation, Artaud

(1) « Je ne me plaisais pas à Florence », écrit Chateaubriand à la comtesse de Castellane en 1825, *Lettres de Chateaubriand à la comtesse de Castellane*, p. 80.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 276.

(3) *Manuscrits des Affaires Etrangères*, Lettres diplomatiques de Rome, 1803. Volume 935, au feuillet 230 : Une lettre de Cacault au ministre, datée du 10 messidor an XI. Cacault — le signataire, avec Bonaparte, du traité de Tolentino en 1797 — avait fait de fréquents séjours en Italie. Il y avait rassemblé une grande quantité de tableaux précieux qui furent achetés plus tard par la ville de Nantes. Voir ci-dessous, p. 376.

de Montor, qu'il doit remplacer, se charge d'être son « cicerone ». Artaud avait laissé des *Mémoires* non publiés (1) dont nous aurions aimé retrouver le manuscrit, certaine qu'ils offraient sur les goûts artistiques de Chateaubriand les remarques les plus rares. Malheureusement, ces recherches furent vaines ; contentons-nous donc, à défaut des *Mémoires*, de ce que dit Artaud dans son *Histoire du Pape Pie VII* : « Je le conduisis par la rue détournée qui est » à droite de la rue du *Borgo* jusqu'à la façade de Saint- » Pierre, pour qu'il eût tout à coup la surprise de ce coup » d'œil et j'eus beaucoup de plaisir à jouir de ses émotions » qu'il exprimait d'une manière simple, franche, et en » même temps imprévue. Il parlait peu, parce qu'il était » comme hors de lui d'admiration. Sans doute rien de si » grand, de si magnifique n'avait frappé ses yeux ; il paraissait ravi de contempler ainsi le plus beau temple de notre » culte (2). Je conduisis aussi mon nouvel hôte vers le » Colisée : là les émotions du voyageur devaient se reporter » plutôt vers les immenses préceptes de l'histoire. C'était » d'ailleurs toujours avec une aménité si douce et si élégante » qu'il manifestait ses moindres sensations qu'on ne tarda » pas à l'aimer dans Rome... » (3).

A noter que le Colisée d'alors ne ressemblait guère à celui

(1) Voir Quérard, *La Littérature Française Contemporaine*, 1827-1840, t. I, pp. 81 et 82.

(2) Il semblerait, d'après cela, qu'il ait beaucoup aimé Saint-Pierre. Or, c'est une erreur. Voir ci-dessous, pages 199 et 341.

(3) Tome I de l'*Histoire du pape Pie VII*, p. 433.

Cf. ce que dit Stendhal sur le Colisée : « C'est le seul monument d'architecture qui m'ait jamais ému. Il m'a ému jusqu'aux larmes et Saint-Pierre m'a laissé très froid » (*Journal d'Italie* de Stendhal publié par Paul Arbelet, Paris, Calman-Lévy, p. 234).

Et plus loin, même page : « En me trouvant seul au milieu du Colisée et entendant chanter les oiseaux qui nichent dans les herbes qui ont crû sur les dernières arcades, je ne pus retenir mes larmes ».

que nous connaissons (1). Tapissé de lierre, de mousses et d'arbrisseaux, les racines s'insinuant entre les blocs de pierre et les faisant éclater, ses galeries servant d'entrepôt de fumier pour la production du salpêtre, c'était là un Colisée pitoyable, bien près de croûler (2).

Dès le lendemain de son arrivée, Chateaubriand courait voir le Panthéon et la colonne Trajane (3). Le Panthéon (4) passait alors pour « le plus beau reste de la magnificence de l'ancienne Rome » (5) et Chateaubriand, qui évoluera, partage pour le moment l'idée de son temps. Dans le premier texte de la *Lettre à Fontanes*, il parle du « sublime Panthéon » (6). Pourquoi sublime? Sans doute le bel effet de la rotonde et de son ouverture circulaire rappelant la voûte céleste ; c'est véritablement un chef-d'œuvre de structure, malheureusement gâté à l'époque de Chateaubriand par deux campaniles modernes. Monument paradoxal à bien des égards, à demi oriental, conçu par des architectes venus d'Asie, et qui allie le fronton grec à la rotonde, le

(1) Cf. les *Vedute* de Piranesi au tome XVI et Rodocanachi : *Les Monuments de Rome après la chute de l'Empire* (Paris, Hachette, 1914), une gravure de 1826 par Parboni, p. 176.

(2) Voir comte de Tournon : *Etudes statistiques sur Rome*, 1831, t. II, p. 243.

(3) *Voyage en Italie*, p. 276.

(4) Rodocanachi, p. 112. Des gravures de Barbault en 1761, de Parboni en 1825.

(5) Lalande : *Voyage d'un Français en Italie en 1765 et 1766*, t. III, p. 639. Cf. aussi Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. I, pp. 211 et 212 et Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile fait en 1801 et 1802*, p. 249.

(6) Voir *Mercure de France* du 3 mars 1804. Le Panthéon date de deux époques différentes; le portique est d'Agrippa (27 av. J.-C.) remanié quelques siècles plus tard ; la rotonde est d'Hadrien (150 après J.-C.).

Dans les *Martyrs* de 1809 l'admiration pour le Panthéon est déjà moins vive : « C'est le monument le plus élégant de Rome ancienne et de Rome moderne. Je l'admire beaucoup plus avant d'avoir vu les ruines d'Athènes... », p. 386.

plan rectiligne au plan circulaire, et les époques de l'art les plus diverses (1).

Pour ce qui est de la colonne Trajane, il la voyait alors comme la plupart des ruines de cette époque, pressée entre des constructions modernes (2). Nous avons tous devant les yeux les ruines de Rome dans leur aspect actuel, rajeunies, rafistolées, dégagées suivant les conceptions classiques et entourées d'un fil de fer protecteur. En 1803, le Forum est dans un état de somptueuse décrépitude et de sauvagerie qui nous surprendraient (3) : des arbres partout, la plus grande partie des ruines encore sous terre ; des colonnes et des voûtes à demi enfouies, parfois ne laissant dépasser que les chapiteaux ; de vieilles baraques et des greniers qui bouchent les perspectives ; *l'arc de Titus* incrusté d'échoppes, *l'arc de Constantin* plongé dans la boue ; le *temple de la Paix* servant d'étable et de remise, et partout paissant parmi les débris (comme on le voit encore aujourd'hui à Timgad) les troupeaux de chèvres et de bœufs aux grandes cornes (4).

Détail amusant et sur lequel nous reviendrons, Chateaubriand se découvre à Rome une vocation d'archéologue et d'épigraphiste : « Je travaille déjà sérieusement » écrit-il non sans fierté, « je cours les ruines, je recueille de vieilles » inscriptions » (5), et pour que nous n'en doutions pas, il

(1) Voir Emile Berteaux, *les Villes d'art célèbres, Rome*, p. 85.

(2) Voir Tournon, t. II, op. cit., p. 243.

Cf. Piranesi, les *Vedute* t. XVI, et Nibby, *les Monuments les plus célèbres de Rome ancienne*, Rome 1818, planche 24.

(3) Cf. M^{me} de Staël, *Corinne* (Rome).

Cf. aussi Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*, t. IV, p. 314, et Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile*, pp. 243 et 244. Des gravures du Forum à cette époque dans Piranesi, les *Vedute*, t. XVII, et Nibby, op. cit., planche 21.

(4) Tournon, op. cit., t. II, p. 241 et suivantes; Cf. Henri Focillon, *Piranesi*, Paris Renouard 1918, pp. 150 à 155.

(5) Lettre à Fontanes du 6 juillet 1803. *Correspondance de Chateaubriand*, t. I, p. 116.

transcrit, dans le *Voyage en Italie*, une longue inscription funéraire (1).

Mais en dépit de ces fougues d'érudition et de ces allures de savant, il laisse percer sa vraie nature, qui est celle du poète. Les paysages sont baignés de lumière qui s'adapte, très exactement aux modulations de sa sensibilité. C'est, de nouveau (comme chez Madame de Staël (2), comme chez Byron)... ce que nous pourrions appeler la *magie de la lune*, le *goût des nocturnes*. Il regarde « l'effet de la lune sur le » Tibre; sur ces maisons romaines, sur ces ruines qui pen-
» dent ici de toutes parts » (3) ; il admire (avant *Manfred* (4) et avant *Childe-Harold* (5) la « grandeur » et le « silence » du Colisée « à cette même clarté » (6). Cette vision de la ruine romaine est à rapprocher des dessins et des gravures de l'époque. Dans les « *Monuments Antiques de Rome* », par Baltard (1800-1802), certaines vues ont l'air d'avoir été prises la nuit. On ne voit pas la lune, mais on la devine à travers les nuages qui sont éclairés. Nous constatons donc une fois de plus que l'art, toujours, accompagne ou interprète le goût littéraire.

Du haut de la Trinité-du-Mont, par une nuit claire, Chateaubriand note en phrases elliptiques qu'on prendrait pour des coups de pinceau les contrastes et les accords de la lumière, la colonne Antonine « à moitié » éclairée, la « profondeur » des « ombres transversales » (7). Le soir, il remonte le Tibre à Port-Molle (c'était la promenade du Poussin), pour jouir du coucher du soleil : « Les

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 279.

(2) *Corinne*, 1807, livre IV, chapitre VI; et livre XV, chapitre IV.

(3) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 276.

(4) Acte III, scène IV.

(5) Chapitre IV, strophe CXXVIII.

(6) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 292.

(7) id. id.

» sommets des montagnes de la Sabine apparaissent alors de
» lapis-lazuli et d'opale, tandis que leurs bases et leurs flancs
» sont noyés dans une vapeur d'une teinte violette et purpu-
» rine. Quelquefois de beaux nuages comme des chars
» légers, portés sur le vent du soir avec une grâce inimita-
» ble font comprendre l'apparition des habitants de
» l'Olympe sous ce ciel mythologique ; quelquefois l'antique
» Rome semble avoir étendu dans l'Occident tout la pour-
» pre de ses consuls et de ses césars, sous les derniers pas
» du dieu du jour. Cette riche décoration ne se retire pas
» aussi vite que dans nos climats : lorsque vous croyez que
» ses teintes vont s'effacer, elle se ranime sur quelque autre
» point de l'horizon ; un crépuscule succède à un crépuscule
» et la magie du couchant se prolonge » (1).

Il ne se contente pas de décrire la lumière, de noter ses
féeries changeantes, mais il la *dissocie* et il *l'analyse* dans
toutes ses modulations, dans ses détails les plus impalpa-
bles. A Rome, « une teinte singulièrement harmonieuse
» marie la terre, le ciel et les eaux ; toutes les surfaces, au
» moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent
» par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le
» point où une nuance finit et où l'autre commence » (2).
A Naples, il indique le *reflet* du soleil couchant sur le
Vésuve et sur les Apennins, *l'accord* ou *l'harmonie* de cette
lumière et du ciel, le *contraste* de tout cela avec la Solfa-
tare (3).

Et c'est là sa grande différence avec M^{me} de Staël. Pour
M^{me} de Staël l'intérêt des ruines de Rome, c'est qu'elles
excitent « à penser » et ce n'est que cela. M^{me} de Staël n'est

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 310.

(2) id. p. 309.

(3) id. p. 297.

pas artiste. Elle n'a pas le sens de la forme, elle n'a pas le sens de la couleur. Chateaubriand ne passe pas à Tivoli sans noter la « couleur des siècles que le temps applique aux vieux monuments » (1) et sans indiquer, à la villa Hadriana, « le paysage qui joue derrière ce grand morceau d'architecture » (2) ; rien n'est comparable aux *lignes* de l'horizon romain, à la douce inclinaison de ses *plans*, aux *contours* suaves et fûyants des montagnes qui le terminent (3). Chateaubriand voit en artiste, en familier de la *forme* et de la *couleur*.

Autre idée, et qui est capitale : La vision des monuments antiques dans le *Voyage en Italie* n'est pas essentiellement différente de la vision des monuments gothiques dans le *Génie du Christianisme*. « Chaque homme porte en lui un » monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger » (4). Et ce monde, c'est encore pour lui le monde des « Muses barbares », le monde gothique ; *Chateaubriand en Italie et malgré le soleil, reste « gothique »*.

La « riante » Italie lui apparaît, au fond, triste. Il ne voit pas le soleil dans son éclat, les contours nets et précis. Il parle d'une « vapeur particulière » qui « arrondit les » objets et dissimule ce qu'ils pourraient avoir de dur et de « heurté dans leurs formes » (5) ; d'une « vapeur bleuâtre » qui adoucit les plans du paysage (6). C'est là une lumière

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 280.

(2) id. p. 284.

(3) id. p. 309.

(4) id. p. 280.

(5) id. p. 309.

(6) id. p. 278.

un peu trouble, une lumière de Bretagne. Rappelons la fréquence de ses clairs de lune, à Rome (1), même à Naples (2).

Le Latium, qui est un pays triste, devait lui plaire. Il y retrouve un courant d'idées qui lui est familier, mélancolie des souvenirs, méditations sur les inscriptions funéraires, sur les tombeaux, sur les « débris des empires » (3), sur la mort universelle (4). Il s'apitoie sur le *môle d'Adrien* devenu la « forteresse des papes » (5) ; sur le tombeau de *Cecilia Metella* (6) « pompe élégante qui nous invite à jouir de la » vie, sitôt écoulée... » (7).

De nouveau, l'idée de mort : la description de la *villa Hadriana* à Tivoli est comme scandée par l'idée de mort.

Par opposition au Tivoli de la fin du XVIII^e siècle — Hubert Robert, Fragonard, n'y avaient vu qu'un beau motif pittoresque — Chateaubriand dessine, autour du temple de Vesta, un paysage qui est dans la plus pure tradition d'Ossian ; le ciel est chargé de nuages, la tempête mêle ses « gémissements » (8) dans les colonnes du temple, au bruit de la cascade. A Litterne, les « terrains humides semés de fougères » lui rappellent ses « bruyères natales » (9) et son cœur frémit à la pensée que l'on a abattu « un vieux bois de chênes et d'ormes » (10) parmi lesquels il a été élevé. Au Vésuve, il va

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, pp. 276 et 292

(2) id. p. 310.

(3) id. p. 308.

(4) id. p. 286.

(5) id. id. c'est le château Saint-Ange.

Cf. le dessin de Nibby, op. cit., planche 55.

(6) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 311. Cf. les gravures de Piranesi, les *Vedute*, t. XVII, et le dessin de Nibby, op. cit., planche 55.

(7) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, pp. 162 et 163.

(8) *Voyage en Italie*, p. 280.

(9) id. p. 303.

(10) id. id.

jusqu'à mimer une scène de *René*, assis à la bouche du volcan ; le vent « mugit » dans ses vêtements et « siffle » (1) dans son bâton ; il parle de l' « horreur » et de la « terreur » du lieu (2). Toute cette mélancolie, ne l'oublions pas, est puissamment alimentée par le souvenir de la mort de Mme de Beaumont ; elle est comme exaspérée par les ennuis, par les tracas de toutes sortes qu'il avait eus à Rome avec le cardinal Fesch (3), par cette vie « très pénible » (4) qu'il y vivait. Dans ce premier contact avec l'antiquité, Chateaubriand ne pouvait pas la voir comme il vit l'Acropole et le cap Sunium deux ans plus tard.

La description de la villa Hadriana dans la « Lettre sur la Campagne Romaine » eût pu être écrite dans le chapitre des « ruines gothiques » du *Génie du Christianisme* ; des végétations folles couvrent les débris avec une profusion toute romantique, un luxe presque barbare :

GÉNIE DU CHRISTIANISME (5)
(1802)

« Le gothique, étant tout
» composé de *vides*, se décore
» ensuite plus aisément
» d'herbes et de fleurs que
» les pleins des ordres grecs.

LETTRE A FONTANES (6)
(1804)

« Surpris par la pluie au
» milieu de ma course, je me
» réfugiai dans les salles des
» thermes voisines du Pœcile,
» sous un figuier qui avait

(1) *Voyage en Italie*, p. 301.

(2) id. p. 300. Notons, d'ailleurs, que ceci n'est pas seulement du romantisme. C'est aussi un sentiment antique. Tout près de là, au lac Avernè, les Anciens entouraient d'une sorte de terreur sacrée les manifestations volcaniques.

(3) *Correspondance de Chateaubriand*, t. I, pp. 118 et suivantes.

(4) id. p. 119.

Chateaubriand à Rome semble être, par la pensée, très loin de l'antiquité. Il entreprend un commentaire « de quelques livres de la Bible en commençant par la Genèse » t. II des *Mémoires*, p. 389).

(5) T. II, p. 364.

(6) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 314.

» Les filets redoublés des
» pilastres, les dômes décou-
» pés en feuillage ou creusés
» en forme de cueilloir,
» deviennent autant de cor-
» beilles où les vents portent,
» avec la poussière, les
» semences des végétaux. La
» joubarbe se cramponne
» dans le ciment, les mous-
» ses emballent d'inégaux
» décombres dans leur
» bourre élastique, la ronce
» fait sortir ses cercles bruns
» de l'embrasure d'une fenê-
» tre, et le lierre, se traînant
» le long des cloîtres septen-
» trionaux, retombe en fes-
» tons dans les arcades...

» ...Assis sur un autel
» brisé, dans les Orcades, le
» voyageur s'étonne de la
» tristesse de ces lieux ; un
» océan sauvage, des syrtes
» embrumées, des vallées où
» s'élève la pierre d'un tom-
» beau, des torrents qui cou-
» lent à travers la bruyère,
» quelques pins rougeâtres
» jetés sur la nudité d'un
» *morne* flanqué de couches
» de neige, c'est tout ce qui
» s'offre aux regards. Le
» vent circule dans les rui-

» renversé le pan d'un mur
» en croissant. Dans un petit
» salon octogone une vigne
» vierge perçait la voûte de
» l'édifice et son gros cep
» lisse et tortueux montait le
» long du mur comme un
» serpent. Tout autour de
» moi, à travers les arcades
» des ruines, s'ouvraient des
» points de vue sur la cam-
» pagne romaine. Des buis-
» sons de sureau remplis-
» saient les salles désertes où
» venaient se réfugier quel-
» ques merles. Les fragments
» de maçonnerie étaient
» tapissés de feuilles de
» scolopendre, dont la ver-
» dure satinée se dessinait
» comme un travail en
» mosaïque sur la blancheur
» des marbres. Ça et là de
» hauts cyprès remplaçaient
» les colonnes tombées dans
» ce palais de la mort ;
» l'acanthé sauvage rampait
» à leurs pieds, sur des
» débris, comme si la nature
» s'était plu à reproduire sur
» les chefs-d'œuvre mutilés
» de l'architecture l'orne-
» ment de leur beauté pas-
» sée. Les salles diverses et

» nes, et leurs innombrables	» les sommités des ruines
» jours deviennent autant de	» ressemblaient à des cor-
» tuyaux d'où s'échappent	» beilles et à des bouquets de
» des plaintes... De longues	» verdure ; le vent agitait les
» herbes tremblent aux ouver-	» guirlandes humides, et tou-
» tures des dômes... ».	» tes les plantes s'inclinaient
	» sous la pluie du ciel ».

Voilà donc d'un côté des ruines gothiques, de l'autre côté des ruines romaines : on ne voit pas la différence. C'est à peine si l' « acanthe sauvage » et si la scolopendre (qui n'est d'ailleurs pas une plante du Midi) remplacent le lierre et les mousses ; les « corbeilles » décorées de végétaux apparaissent dans les deux descriptions et l'on retrouve à Tivoli, le vent, la pluie, et la « tristesse » des Orcades.

Un autre exemple : la description de Naples. Vous croiriez que Chateaubriand à Naples a enfin été ébloui par le soleil, par la lumière, qu'il a eu la révélation de tout ce qu'il y a, dans ces paysages, de net et de brillant ? Erreur ; arrivé le 2 janvier 1804, il ne trouve pour retracer son émotion qu'une longue page de considérations historiques sur le duc d'Anjou et sur la querelle des Gibelins (1). D'ailleurs, ajoute-t-il : « Je n'ai point été frappé de Naples en arrivant ; depuis Capoue et ses délices jusque ici le pays est » fertile, mais peu pittoresque » (2). Dans une lettre à la comtesse de Castellane, il répète en 1826 ces étranges paroles : « il n'y a presque rien à voir à Naples : Portici, le » Vésuve, Pompeia, la Solfatare. Tout cela peut s'expédier » dans une semaine » (3).

(1) *Voyage en Italie*, p. 295.

(2) id. id.

(3) *Lettres de Chateaubriand à la comtesse de Castellane*, p. 89.

Et ce qui pouvait s' « expédier » ainsi, obtient dans la *Lettre à Fontanes* quelques lignes assez froides : « Je convien- » drai toutefois que les sites de Naples sont peut-être [ce n'est pas sûr] plus éblouissants que ceux de Rome : » lorsque le soleil enflammé, ou que la lune large et rougie » s'élève au-dessus du Vésuve [encore une fois des rayons lumineux qui ne sont pas perpendiculaires, mais obliques, et comme glissants. Une lumière atténuée]... « la baie de » Naples avec ses rivages bordés d'orangers, les montagnes » de la Pouille, l'île de Caprée, la côte du Pausilippe, Baïes, » Misène, Cumes, l'Averne, les Champs-Élysées, et toute » cette terre virgilienne, présentent un spectacle magi- » que... » (1).

Une énumération de sites, deux adjectifs, « éblouissant » et « magique » ; c'est peu pour le futur chantre du cap Sunium. On sent que le cœur n'y est pas — ou n'y est pas encore. Sa vision ne s'est pas encore élargie ; il manque l'air et le vaste ciel, il manque les contours tranchants. Chateaubriand en Italie paraît un peu dépaycé ; il ne s'est pas encore *fait* à la discipline de l'antiquité.

Fiez-vous au *Voyage d'Italie* ; vous allez croire qu'il était seul à visiter les ruines de Rome et de Naples, seul avec ses rêves, avec ses souvenirs, avec sa mélancolie grandiose. La vérité est toute autre : nous savons qu'il était accompagné de personnes compétentes, amies des arts et susceptibles de lui donner, à l'occasion, d'excellents conseils.

Reste à savoir si ces conseils lui ont toujours profité ; ce que nous ne croyons pas. Aucune influence, semble-t-il, de la part d'Artaud de Montor. Secrétaire de légation par profession, savant et artiste par goût, Artaud l'initie, dès les

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 310.

tout premiers jours, aux beautés de Saint-Pierre-de-Rome. Peine perdue ; Chateaubriand, contrairement à ce que Artaud a cru remarquer (1), déteste cordialement Saint-Pierre et il le détestera toujours (2).

Autre exemple, autre échec : Artaud est un fervent des Primitifs. Il est occupé en 1803 à la composition de son ouvrage célèbre *Les Considérations sur l'état de la Peinture dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, qui devait paraître en 1808. Il y a donc bien des chances pour qu'il ait parlé à Chateaubriand de son admiration pour les Giotto, les Pérugin, les Ghirlandajo, pour qu'il lui ait montré, avec enthousiasme, les peintures latérales de la Chapelle Sixtine. Mais le poète aime si peu les Primitifs (et si peu Michel-Ange) que, dans un chapitre consacré au musée du Vatican (3), il ne mentionne même pas la Chapelle Sixtine.

Comme quoi il est hasardeux de vouloir faire intervenir coûte que coûte ce *deus ex machina* pour érudit en mal de justification et qui s'appelle l'influence. Au fond, qui de nous attend, pour aimer une idée (ou une personne) qu'on lui dise de l'aimer ? Ce serait, tout au contraire, une raison pour la détester. Nous n'aimons vraiment que ce que nous cherchons. L'influence n'est jamais *subie*, elle est *voulue* ; ce n'est le plus souvent qu'un prolongement, une exaltation de la personnalité.

Artaud de Montor qui travaillait à des ouvrages d'art — il a écrit, outre les *Considérations*, plusieurs *Vies* d'artistes — qui possédait, sans doute, de belles collections, qui eut pu être, pour Chateaubriand, un guide excellent, ne fut donc à ses yeux qu'un importun.

Et Séroux d'Agincourt ? A Rome depuis 1779, occupé à mettre au point son *Histoire de l'art par les monuments*

(1) Voir ci-dessus, p. 138.

(2) Cf. *Lettres à la comtesse de Castellane*, pp. 112 et 113.

(3) *Voyage en Italie*, pp. 287 et 288 ; voir ci-dessous, p. 377.

depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, le célèbre archéologue était possesseur d'une bibliothèque qu'il ouvrait volontiers à tous ceux qui voulaient en profiter. Et Chateaubriand, n'en doutons pas, était de ceux-là. Sérour d'Agincourt, toujours très aimable, l'invite dans sa « petite maison » ; il lui parle de ses travaux » (1). Chateaubriand savait que l'archéologue qu'il appelle « notre Winckelmann » (2) s'intéressait à l'« histoire des arts du dessin dans le moyen-âge » (3). Malgré cela, ici encore, aucune influence. Leur amitié, cependant, était profonde ; c'est grâce à l'entremise de Sérour d'Agincourt que Chateaubriand put s'entendre avec le sculpteur Marin pour le tombeau de M^{me} de Beaumont. A noter aussi cette coïncidence qui n'est peut-être pas tout à fait un hasard : tous deux font élever à leurs frais, dans la Ville Eternelle, et à cinquante ans de distance, un monument à la gloire de Poussin (4).

Propriétaire du *Journal des Débats*, passionnément épris, lui aussi, des choses de l'art, Bertin l'Aîné avait été arrêté, par ordre de Bonaparte, puis exilé à Rome, où il se trouvait au moment de l'arrivée de Chateaubriand. Très vite, les deux hommes se lièrent de vive amitié. « Il m'a donné », écrit le poète, « d'excellents conseils pour mes » ouvrages » (5).

Quels conseils ? Ils visitèrent ensemble les ruines de Rome et de Naples (6) discutèrent des points d'archéologie, comme l'emplacement du tombeau de Scipion à Litterne (7).

(1) Pailhès, *Chateaubriand, sa femme et ses amis*, p. 310.

(2) *Voyage en Italie*, p. 311.

(3) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 282.

(4) Voir ci-dessous, p. 431.

(5) *Mémoires*, t. II, p. 353.

(6) id. pp. 352 et 353.

(7) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 321.

Et nous ne pouvons nous empêcher de penser, par la même occasion, à l'intérêt subit que Chateaubriand manifeste à Rome pour les questions précises de l'archéologie — intérêt dont il n'y a pas trace dans le *Génie du Christianisme*. Il copie des inscriptions sur les stèles funéraires (1) ; à Litterne, fort du témoignage de Tite-Live, il recherche le tombeau de Scipion (2). Ce sont là choses auxquelles ce rêveur ne nous avait pas habitués. Bertin a dû faire en Italie ce que Fauvel fera plus tard à Athènes : il a orienté Chateaubriand poète vers le domaine scientifique, vers les faits et vers la discussion.

Autre remarque : N'avez-vous pas observé la précision avec laquelle Chateaubriand décrit les monuments de Tivoli ? Il avait été, bien entendu, préparé aux beautés de Tivoli, cascades, temple de la Sibylle, par toute la peinture de la fin du XVIII^e siècle, Hubert Robert, Joseph Vernet. Mais Tivoli n'est pas seulement pour Chateaubriand un prétexte à brosser de beaux tableaux plus ou moins dans le goût du *tableau historique* (ainsi la description du temple de Vesta avec son horizon de montagnes, sa ruine bien en vue, son effet d'eau, et chose très importante, l'élément d'humanité, en l'occurrence le paysan sabin « vêtu d'une peau de chèvre » (3). Tivoli est avant tout un prétexte à *érudition* (4). C'est à croire qu'il avait été accompagné à Tivoli par quelque ami savant. Mais il précise, très nettement, qu'il y est allé *seul* (5). Nous nous bornerons donc à supposer que Bertin l'Aîné lui aura fourni, avant son voyage ou après, tous les éclaircissements nécessaires, tous les détails savants.

Son étonnante, sa stupéfiante description de la villa

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 279.

(2) id. pp. 320 et 321. Voir ci-dessous p. 254.

(3) id. p. 278.

(4) Il copie des inscriptions. Cf. *Voyage en Italie*, p. 279.

(5) *Voyage en Italie*, p. 314.

Hadriana (fouillée en 1750 et en 1769). Les ruines les plus dégradées, celles où Dupaty en 1785 ne reconnaissait que des « tronçons de colonnes », des « débris de murailles » (1), Chateaubriand les cite par leur nom ; il reconnaît le nombre et l'emplacement des salles, la disposition des fenêtres, la hauteur des voûtes, l'épaisseur des murs. Et vous ne sourirez pas si découvrant quelque part une « naumachie », il découvre aussi, par la même occasion, les « énormes tuyaux » qui « amenaient des fleuves » (2). Mais voyons le détail. Il entre dans la villa du côté de l'Hippodrome et il arrive à ce qu'il appelle le théâtre romain, qu'il décrit minutieusement : « C'est un demi-cercle composé de trois rangs » de sièges. Ce demi-cercle est fermé par un mur en ligne » droite qui lui sert comme de diamètre ; l'orchestre et » le théâtre faisaient face à la loge de l'empereur » (3). Description qui a l'air d'avoir été faite, non sur le terrain, mais d'après un plan de théâtre romain, par Piranesi (4).

La villa Hadriana, édiflée vers 138 par un empereur dilette, avait été dépouillée sous Constantin. C'était une sorte de *jardin anglais* où l'on trouverait en guise de *fabriques* les copies des plus beaux monuments, des sites les plus fameux de la Grèce et de l'Égypte où Hadrien avait voyagé. Visiter la villa Hadriana, ce fut pour Chateaubriand comme le signe avant-coureur de son propre voyage en Orient. Il énumère, dans un sentiment de pitié admirative, le vallon du

(1) *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. II, p. 31.

(2) *Voyage en Italie*, p. 234.

(3) id. p. 281.

(4) On trouvera le plan de la ville Hadriana, par Piranesi, qui date de 1786, dans la *Descrizione della Villa Hadriana*, par Antonio Nibby (Rome, 1827). Le théâtre romain se trouve au nord de la vallée de Tempé; ce que Chateaubriand prend pour le théâtre romain est, en réalité, le théâtre grec.

Tempé (1), la *Bibliothèque* (2), le *temple des Stoïciens* (3), le *Pœcile* (4), le *Cirque du Lycée* (5) (serait-ce le monument adossé au Pœcile et que nous appelons aujourd'hui le *portique circulaire*? le *natatorium* d'après Piranesi?). Il admire les *Cento-Cellae* et il les décrit de façon parfaite : « ce sont des loges voûtées de huit pieds à peu près en carré, » à deux, trois et quatre étages, n'ayant aucune communication entre elles, et recevant le jour par la porte » (6).

Il y a, en effet, dans les *Cent-Chambres* trois groupes de loges à des niveaux différents et desservis par autant d'escaliers (7). Il admire le *Prætorium* (8) qu'il a l'air de prendre pour les *thermes*, puis derrière les *thermes*, ce qu'il appelle la *naumachie* (9) (probablement le Canope. Où a-t-il été chercher ce nom de naumachie? Pirro Ligorio (10) et Piranesi appellent le Canope par son nom. Lalande toutefois suppose qu'il aurait pu servir de bassin, de naumachie (11).

Concluons : Chateaubriand, pour Tivoli, a certainement été aidé par les conseils de Louis Bertin. Il n'a pas pu connaître la description de Nibby, qui est de 1827, mais il a dû consulter les *Vedute di Roma*, de Piranesi. (Francesco Piranesi, le fils de Gian Battista, se trouvait à Paris où il avait transporté sa collection en 1799.) C'est à Piranesi

(1) *Voyage en Italie*, p. 281.

(2) id. p. 282.

(3) id. id.

(4) id. p. 283.

(5) id. p. 282.

(6) id. p. 283.

(7) Voir Pierre Gusman, *La Villa d'Hadrien*, Paris in-4°, 1904.

(8) *Voyage en Italie*, p. 284.

(9) id. id.

(10) La description de Pirro Ligorio : « *Trattato della antichità di Tivoli e della villa Hadriana* », date du milieu du xvi^e siècle. Elle est restée inédite et se trouve à la Bibliothèque Vaticane, n° 5295.

(11) *Voyage d'un Français en Italie, fait en 1765 et 1766*, livre V, pp. 349 et 350.

que Chateaubriand doit sans doute d'avoir su distinguer le vrai temple de la Sibylle qui est rectangulaire du prétendu temple de la Sibylle, circulaire, en réalité le temple de Vesta : « La petite terrasse de l'auberge conduit au temple » de Vesta... On fait le tour du petit édifice entre le péristyle » et la *cella* en une soixantaine de pas. Le véritable temple » de la Sibylle contraste avec celui-ci par la forme carrée et » le style sévère de son ordre d'architecture » (1). Piranesi nous apprend que le vrai temple de la Sibylle était de son temps l'église paroissiale de Saint-Georges (2).

Autre remarque : Il y avait au tome II des *Vedute* toute une série de très belles planches, des eaux-fortes, consacrées à la villa Hadriana, une vue du temple « dit d'Apollon » ; du temple « dit de Canope » avec de grandes coulées d'ombres parmi les herbes ; (Piranesi était un romantique avant la lettre) deux vues du Prétoire, les ruines des Cento-Cellae, la vue de la Place d'Or, etc... Voyez surtout cette analogie frappante : En décrivant la cascade de Tivoli, Chateaubriand parle d'un « amas de vilaines maisons » qui se trouve « de l'autre côté de la rivière » ; d'un « troupeau de bœufs, d'ânes et de chevaux » ; d'un « banc de sable » (3). Or, toutes ces particularités, troupeau et banc de sable, se retrouvent dans la vue de la cascade de Tivoli qui est au tome II des *Vedute*. Analogie aussi entre le romantisme des planches de Piranesi (amas rocheux, branches tordues, eaux dévastatrices) et le romantisme de la description de Chateaubriand où il s'agit de « nuages », d' « apparitions »

(1) *Voyage en Italie*, p. 280.

(2) Voir au tome VI des *Antichità romane*, de Piranesi (*Raccolta de tempi antichi*), un opuscule intitulé « Dichiarazione sopra il tempio antico di Vesta Madre à Tivoli ». A noter que Cochin, en 1758, appelait le petit temple *rond* temple de la Sibylle. (*Voyage en Italie*, t. I).

(3) *Voyage en Italie*, p. 314.



et de « gémissements » (1). En vérité, Piranesi visionnaire (2), poète des ruines croulantes et des végétations touffues, magicien de la lumière, d'une lumière aux rayons obliques, aux ombres tantôt sourdes, tantôt transparentes, paraît avoir été pour Chateaubriand à Rome le guide selon le cœur.

Quelques mots maintenant sur les environs de Naples. A partir de 1750, le voyage de Naples était devenu une habitude pour ceux qui allaient à Rome. L'Académie de France à Rome y envoyait ses pensionnaires. Tous y allaient. On était attiré à Naples, d'une part par les fouilles, d'autre part par les collections de vases, dits « étrusques » (3).

Chateaubriand ne fait pas exception à la règle ; il arrive à Naples le 2 janvier 1804, et il y reste jusqu'au 9. A Pouzzoles, cette Pouzzoles qui devait inspirer à Stendhal ces simples mots : « J'étais fatigué » (4), Chateaubriand dit seulement qu'il a « examiné » le *Temple des Nymphes* (5). Rappelons que d'après Lalande, ce « temple des Nymphes » est probablement le temple de *Jupiter Sérapis* fouillé en 1750 (6) (le voyage de Lalande est de 1765).

Il a « examiné » aussi le *temple de Neptune*, puis la *maison de Cicéron* dont il ne restait que des débris informes, ce qui, heureusement, n'empêche pas les digressions savantes : « Cette *villa* était bâtie sur le plan de l'Académie à Athènes ; embellie depuis par Vetus, elle devint un palais sous

(1) *Voyage en Italië*, p. 280.

(2) Cf. sur *Piranesi*, l'ouvrage de M. Henri Focillon, Paris 1918.

(3) Cf. Louis Hauteccœur, « *Rome et la Renaissance de l'Antiquité* », pp. 79 à 93.

(4) *Le Journal d'Italie*, de Stendhal, publié par Paul Arbelet, p. 239.

(5) *Voyage en Italie*, p. 296.

(6) *Voyage d'un Français en Italie*, tome VII, pages 35 et 36.

» l'empereur Adrien, qui y mourut en disant adieu à son
» âme... » (1). Mais il oublie, excusons-le, à Pouzzoles,
l'amphithéâtre qui est un des plus beaux de l'Italie.

A Baïes, il visite les *bains de Néron* (2) (d'après
Lalande, les étuves de Tritola) (3), puis le *tombeau d'Agrip-
pine*, bâtiment en forme de demi-cercle avec une galerie
tout autour (4). Dans les *Martyrs*, saint Augustin, un Virgile
à la main « parcourait les bords que chanta ce poète immor-
» tel, le lac Averné, la grotte de la Sibylle, l'Achéron, le
» Styx, l'Elysée ; il se plaisait surtout à relire les malheurs
» de Didon, au tombeau du tendre et beau génie qui raconta
» la touchante histoire de cette reine infortunée » (5). Il y
a une vue du *Tombeau de Virgile*, par Hubert Robert, au
tome I du *Voyage Pittoresque* de l'abbé de Saint-Non (6).

A Baïes, Chateaubriand aurait vu aussi les temples de
Vénus, de Mercure et de Diane. Mais ici méfions-nous ;
ces édifices étaient en partie ensevelis sous les eaux des
marécages ; il eût dû, pour y parvenir, se faire porter sur
les épaules des mariniers (7) : imagine-t-on qu'il eût laissé
sous silence pareille aventure ?

Il visite Pompéi. En 1804, Pompéi était à la mode ; c'était
l'antiquité alexandrine, très éprise des arabesques et très
proche du XVIII^e siècle qui l'adoptait. Ne croyez pas cepen-
dant que Chateaubriand aille s'embarrasser le moins du

(1) *Voyage en Italie*, p. 297.

(2) id. p. 304.

(3) Op. cit., t. VII, p. 54.

(4) Lalande, op. cit., p. 52.

(5) *Les Martyrs*, t. VI, p. 73.

(6) C'est un monument circulaire dont un côté est effondré,
mangé par les arbustes. Voir pour tous ces édifices le recueil de
gravures *Raccolta di Vedute del Regno di Napoli e suoi contorni*
disegnate dal Vero, Rome, 1829.

(7) Lalande, op. cit., t. VII, p. 49. Une vue du Temple de Vénus
dans la *Raccolta di Vedute del Regno di Napoli*.

monde de telles considérations ; il n'a cure des problèmes de la science ; il est de ceux qui ne distinguent aucune époque dans l'art antique et qui mettent volontiers sur le même plan le Colisée et le Panthéon. Ne lui demandez donc pas de vous dire si l'art de Pompéi est à son point de vue un art plutôt grec (1) ou plutôt romain ; il décrit ce qu'il a vu, plus justement ce qu'a vu son « cicérone » et sa description est une fois de plus une énumération.

Laissons cela ; reste à savoir s'il a eu sur Pompéi des sources précises. Il a dû consulter son ami Louis Bertin. Et Bertin qui a fait le voyage « presque en même temps » (2) que Chateaubriand, lui aura donné, en 1804, tous les renseignements voulus. Il a dû consulter aussi Sérour d'Agincourt, qui avait vu Pompéi en 1781.

Bertin, Sérour d'Agincourt, ce sont là des sources orales, mais ce n'est pas suffisant. N'oublions pas ceci : Comme le *Voyage en Italie* n'est publié qu'en 1827, Chateaubriand en profite pour l'enrichir (probablement vers cette époque), d'une *Notice sur les fouilles de Pompéi* (3), très savante, et où il utilise les ouvrages parus récemment, *Clarac* (4) et

(1) Pompéi, c'est presque partout le style grec hellénistique, ce que Chateaubriand n'a pas l'air d'avoir vu très clairement. L'art industriel, fresques et objets d'art, statues, vaisselle, tout ceci est grec, exécuté par les Grecs venus d'Alexandrie ou par des Romains formés à leur école, au 1^{er} siècle après J.-C.

Grecs aussi, ces atriums corinthiens, ces péristyliums ; grecs de style hellénistique (du II^e siècle avant J.-C.), la basilique, les temples de Jupiter et d'Apollon, les colonnes de l'ancien Forum et celles de la caserne des Gladiateurs.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 321.

(3) id. pages 353 à 358.

(4) Clarac, *Pompéi*. Fouilles faites le 18 mars et le 1^{er} mai 1813, en présence de la reine des Deux-Siciles. Coté Bibliothèque Nationale. J. 15.714.

Mazois (1). (Reste à savoir si Chateaubriand n'a pas été tenté d'utiliser ce Mazois de 1812 pour son propre journal du 11 janvier 1804 (2), qui relate la visite à Pompéi).

En tous cas, il y a dans la *Notice* de Chateaubriand un assez long extrait de l'ouvrage de Mazois sur les murailles de Pompéi (3). Une description détaillée aussi de cette maison de campagne d'*Arrius Diomède* (4) dont on voit de nombreuses planches (5) au tome II des *Ruines de Pompéi*. Le poète s'intéresse, de façon précise, à la distribution intérieure des chambres : « Le plancher de la maison d'Arrius » Diomède est en mosaïques, tous les appartements n'ont » pas de fenêtres, plusieurs ne reçoivent du jour que par » la porte. On ignore quelle est la destination de beaucoup » de petits passages et de recoins... ». Mazois nous apprend que cette maison d'Arrius Diomède est en réalité la *casa pseudo-urbana* et qu'elle a dû être découverte vers 1763. C'est dans cette maison, sous un portique, que fut étouffée la jeune fille « dont la gorge se trouva moulée sur la » cendre humide » (6). Empreinte qui se trouve au musée de Portici où Chateaubriand l'a vue (7). Un rapprochement : Mazois qualifie la maison de campagne de « charmant édifice » (8). C'est une « très jolie construction » (9) écrit l'auteur du *Voyage en Italie*.

Rappelons qu'à l'époque du voyage de Chateaubriand, en

(1) Mazois, *Ruines de Pompéi*, Paris, Didot, 1824, deux volumes in-folio. Une première édition avait paru, chez le même éditeur, en 1812, en 2 vol. in-folio.

(2) *Voyage en Italie*, pp. 305 à 307.

(3) *Idem.*, p. 356.

(4) *Idem.*, p. 354.

(5) Planches 47 et suivantes.

(6) Mazois, *Ruines de Pompéi*, t. II, p. 91.

(7) *Voyage en Italie*, p. 306.

(8) Mazois, t. II, p. 89.

(9) *Voyage en Italie*, p. 354.

janvier 1804, seule la septième partie de Pompéi était exhumée ; on allait d'une ruine à l'autre à travers les vignes, les fleurs et le soleil. Les fouilles, commencées en 1748 par le roi Charles III, avaient été effectuées, tout d'abord, sans beaucoup de méthode : on ne déblayait pas les monuments, on ne les dégagait pas, on voulait simplement trouver des objets d'art. « A l'époque des premiers travaux, écrit Chateaubriand, on versait dans la partie que l'on venait de » déblayer les décombres que l'on retirait de celle que l'on » s'occupait de découvrir » (1). Il faut attendre jusqu'en 1799 pour que, sous l'instigation du général Championnet alors gouverneur de Naples, on se mette à organiser les travaux systématiquement (2).

D'après le *Voyage en Italie*, étaient découverts en 1804 :

Les deux théâtres (3) ;

De nombreux tombeaux (4) ;

Le quartier des soldats (5) ;

Deux temples : le temple d'Isis et le temple d'Esculape (6) ;

Une maison nouvellement déblayée par les Français :

« La rue des Tombeaux, écrit Chateaubriand, offre, à » droite et à gauche, les sépultures des principales familles » de la ville ; la plupart sont de petite dimension, mais

(1) *Voyage en Italie*, p. 354.

(2) Pierre Gusman. *Une ville antique sous les cendres, Pompéi*. Paris, Gaillard, pages 25 et 26.

(3) *Voyage en Italie*, p. 305.

(4) *idem.* *idem.*

(5) *idem.* *idem.*

(6) *idem.* pp. 305 et 353.

Dupaty, en 1785, remarque les « trois autels » du temple d'Isis (*Lettres sur l'Italie en 1785*, t. II, p. 281), observation que l'on retrouve chez Chateaubriand (*Voyage en Italie*, p. 305).

» construites avec beaucoup de goût » (1). C'est là, nous dit Mazois, la voie qui vient de Naples en passant par Herculaneum, Retina, Oplonte. Parmi les tombeaux, on peut citer ceux de la famille Arria, qui font face à la maison de campagne d'Arrius Diomède. Quant à la « maison de campagne nouvellement déblayée par les Français », ce doit être la maison *dite* du général Championnet, située au sud de la Basilique et à laquelle Fiorelli fait allusion dans son journal des fouilles de l'année 1800 (2). Notons toutefois que les peintures dont parle Chateaubriand — Apollon jouant de la lyre, — Ulysse fuyant les Sirènes (3) — ne sont indiquées ni dans Fiorelli ni dans Mazois.

Revenons, maintenant, à la question des sources. Mazois, bien entendu, ne devait pas être la source unique de descriptions si précises. Lorsque René feint de dévoiler ses batteries, de citer ses auteurs, il faut toujours se demander ceci : ne se serait-il pas inspiré, par hasard, de l'auteur qu'il ne cite pas ? Nous avons mentionné, à plusieurs reprises, Dupaty. Il est très possible, aussi, que Chateaubriand ait connu le *Voyage Pittoresque ou Description des Royaumes de Naples et de Sicile* de l'abbé de Saint-Non. Ouvrage paru de 1781 à 1786, en cinq volumes in-folio, ornés de planches. Mais nous pensons, plus spécialement, au *Voyage en Italie et en Sicile*, de Creuzé de Lesser. Bien que le voyage de Creuzé, effectué en 1801 et 1802 n'ait paru qu'en 1806, il y a entre la description de Pompéi chez Creuzé, et la description de Pompéi chez Chateaubriand d'étranges, de troublantes coïncidences. Tous deux comparent le quartier des

(1) *Voyage en Italie*, pp. 354 et 355.

(2) *Pompeianarum antiquitatum historia*, Napoli, 1860.

(3) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 305.

soldats à un « cloître » (1) ; ils déplorent tous deux, comme nous le verrons plus loin, la création du musée Portici. Ils voudraient que Pompéi elle-même fût transformée en musée vivant, et ils emploient pour prouver la même idée des arguments identiques (2).

Mais il est temps de conclure : nous avons constaté l'analogie entre les impressions de Chateaubriand en Italie et les idées du *Génie du Christianisme* ; nous avons retrouvé à Rome la tristesse du gothique français, l'aspect brumeux de l'atmosphère, l'harmonie du paysage et des monuments, la mélancolie des souvenirs. Nous avons vu que certaines descriptions de ruines dans le *Voyage en Italie* étaient de point en point comparables aux descriptions des ruines gothiques dans le *Génie*. Mais est-ce à dire que Chateaubriand a vu le monument romain exactement comme il voyait le monument gothique ?

Il est un point très important et sur lequel on nous permettra d'insister : à Rome, René a eu la révélation de la grandeur romaine. Cette grandeur romaine, c'est d'abord l'universalité de Rome (3). C'est ensuite la continuité entre la Rome de l'Antiquité et la Rome chrétienne, entre le paganisme et le christianisme (4). Puis c'est la puissance de l'architecture romaine, dont les masses bâties depuis tant de siècles « ont passé du service des hommes à celui des

(1) Creuzé, *Voyage en Italie et en Sicile*, p. 188 ; Chateaubriand, *Voyage en Italie*, p. 305.

(2) Cf. *Voyage en Italie et en Sicile*, pp. 192 et 193, et *Voyage en Italie*, p. 306. Voir ci-dessous, pp. 439 et suivantes.

(3) *Voyage en Italie*, p. 311.

(4) id. pp. 283 et 313.

éléments » (1). C'est enfin, c'est surtout, le contraste entre la « désolation » de la terre romaine, entre son « silence » et le tumulte des hommes « qui se pressaient jadis sur ce sol » (2).

On a dit — et Chateaubriand l'a dit tout le premier — que la *Lettre à Fontanes* avait découvert l' « inconcevable grandeur » (3), le « grandiose » (4) de la campagne romaine. Mais si ni Lalande, ni De Brosses, ni même Creuzé de Lesser ne l'avaient sentie, par contre Pétrarque, dès le xiv^e siècle, devançait Chateaubriand, et presque mot pour mot :

PÉTRARQUE (5)

CHATEAUBRIAND (6)

« Rien n'égale la <i>beauté</i> » <i>des lignes</i> qui en ferment » <i>l'horizon, la douce ondula-</i> » <i>tion</i> de ses plaines, les <i>con-</i> » <i>tours</i> gracieux qui vont dé- » gradant peu à peu à l'in- » fini les montagnes qui » l'entourent ».	« Rien n'est comparable » pour la <i>beauté aux lignes</i> » de <i>l'horizon</i> romain, à la » <i>douce inclinaison</i> de ses » plans, aux <i>contours</i> suaves » et fuyants des montagnes » qui le terminent ».
--	---

En 1803, Bartholdy parlait des « grandes lignes » de la campagne romaine, de la *noblesse de ses contours* (7).

Vingt-cinq ans plus tard, en 1829, Chateaubriand constate que depuis sa description « on a passé du dénigrement à l'enthousiasme » (8). Et de citer Bonstetten et Tournon (9).

(1) *Voyage en Italie*, p. 279.

(2) id. p. 307.

(3) id. p. 309.

(4) id. p. 310.

(5) Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, t. I, p. 431.

(6) *Voyage en Italie*, p. 309.

(7) *Voyage en Grèce fait dans les années 1803 et 1804* (traduit de l'allemand), Paris, 1807, 2 vol., in-8°, t. I, p. 121.

(8) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pages 57 à 59.

(9) idem. idem.

Il eût pu ajouter de plus illustres, et qui l'ont suivi de près, M^{me} de Staël (1), Stendhal (2).

III. — L'Antiquité gallo-romaine dans les « *Martyrs* » (1809)

Il y a au livre IX des *Martyrs*, un essai de reconstitution du Paris de l'époque gallo-romaine (3) ; essai assez nouveau pour que nous y consacrons quelques pages.

Il n'a pas vu de ses yeux les monuments qu'il décrit avec tant de zèle, ni le *théâtre* gallo-romain exhumé seulement en mai 1861, ni les *arènes* découvertes en 1870 lors du percement de la rue Monge, ni même ces fameux *thermes* de Julien qui servaient alors de cave à un tonnelier (4). Mais il a lu, et selon son habitude, il s'est adressé aux meilleurs auteurs. Qui les lui a indiqués ? Boissonade peut-être. Il a lu Corrozet, Félibien, Saint-Foix, Delamare, Piganiol de la Force, etc... (5).

Et voyez comment, à l'aide de ces sources arides, des guides, des antiquaires, il arrive (parce qu'il est poète) à ressusciter le Paris antique, ce que personne n'avait tenté avant Victor Hugo (6) : « Le premier objet qui me frappa dans les » marais des Parisii, ce fut une tour octogone consacrée à » huit dieux gaulois. Du côté du midi, à deux mille pas de

(1) *Corinne*, t. I, p. 167. (1807).

(2) *Rome, Naples, Florence*. (Journal de 1816 et 1817).

(3) *Martyrs*, t. IV, pages 128 à 130.

(4) Cf. De Pachtère, *Paris à l'époque gallo-romaine*, Paris, Imprimerie Nationale, 1912.

(5) *Martyrs*, pages 435 à 438.

(6) Cf. *Notre-Dame de Paris, œuvres de Victor Hugo*, Paris, Hetzel et Quantin, 1880, une esquisse du Paris gallo-romain, avec ses têtes-de pont, le Grand Châtelet et le Petit Châtelet, p. 117.

» Lutèce, et par delà le fleuve qui l'embrasse, on découvrait
» le temple d'Hésus ; plus près, dans une prairie au bord du
» fleuve, s'élevait un second temple dédié à Isis ; et vers le
» nord, sur une colline, on voyait les ruines d'un troisième
» temple, jadis bâti en l'honneur de Teutatès. Cette colline
» était le mont de Mars, où Denis avait reçu la palme du
» martyr.

» En approchant de la Sequana, j'aperçus à travers un
» rideau de saules et de noyers, ses eaux claires, transpa-
» rentes, d'un goût excellent, et qui rarement croissent ou
» diminuent. Des jardins plantés de quelques figuiers qu'on
» avait entourés de paille pour les préserver de la gelée
» étaient le seul ornement de ses rives. J'eus quelque peine
» à découvrir le village que je cherchais, et qui porte le
» nom de Lutèce, c'est-à-dire la belle pierre ou la belle
» colonne. Un berger me le montra enfin au milieu de la
» Sequana, dans une île qui s'allonge en forme de vaisseau.
» Deux ponts de bois défendus par deux châteaux, où l'on
» paye le tribut à César, joignent ce misérable hameau aux
» deux rives opposées du fleuve.

» J'entrai dans la capitale des Parisii par le pont du Sep-
» tentrion, et je ne vis dans l'intérieur du village que des
» huttes de bois et de terre, recouvertes de paille et échauf-
» fées par des fourneaux. Je n'y remarquai qu'un seul
» monument : c'était un autel élevé à Jupiter par la compa-
» gnie des nautes. [Les débris furent découverts en 1711
lors des fouilles faites sous le chœur de Notre-Dame.]
» Mais hors de la ville, de l'autre côté du bras méridional
» de la Sequana, on voyait, sur la colline Lucotitius, un
» aqueduc romain (1), un cirque (2), un amphithéâtre (3)

(1) Cf. Félibien, *Histoire de la Ville de Paris*, Paris, Desprez, tome I, p. 17.

(2) Id. p. 18.

(3) Id. p. 17.

» et le palais des Thermes habité par Constance ». Description très exacte, très savante, qui respecte toutes les données archéologiques de l'époque sans que ceci fasse tort au talent. Cette « tour octogone consacrée à huit dieux gaulois », Chateaubriand l'a vue mentionnée dans Félibien ou dans Saint-Foix (1) ; il a lu dans le *Traité de police* de La Mare que le temple d'Hésus ou de Mercure « occupait l'emplacement des Carmélites du faubourg Saint-Jacques » (2). Ce qui est d'ailleurs faux : le temple de Mercure se trouvait au sommet de Montmartre (3). Ne nous étonnons pas que Chateaubriand prenne à son compte les erreurs de son temps ; l'érudition a de ces pièges. Il découvre après La Mare, après tant d'autres, une analogie subtile entre le nom du quartier parisien *Issy* et le nom de la déesse *Isis* (4) ; il découvre après Corrozet que le *castellum* de Lutèce, dont parle Ammien, n'est autre que le grand Châtelet, puis, (toujours d'après Corrozet), que le Pont romain devait se trouver sur l'emplacement du Pont-au-Change (5). Encore une erreur ; on a démontré en 1855 qu'il se trouvait sur l'emplacement du Pont-Notre-Dame (6).

C'est dire que nous ne saurions attribuer aux pages des *Martyrs*, si captivantes de ce fait qu'elles présentent une antiquité *ressuscitée*, une valeur objective. L'archéologie, depuis, a fait des progrès. Les travaux importants qui ont renouvelé, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle (7), notre Paris du centre et du sud, renouvelèrent, par la même occasion, l'idée qu'on se faisait, que Chateaubriand se faisait,

(1) *Martyrs*, pp. 435 et 436.

(2) id. p. 436.

(3) De Pachtere, op. cit., p. 41.

(4) *Les Martyrs*, p. 436.

(5) id. pages 436 et 437.

(6) De Pachtere, op. cit., p. 36.

(7) id. *Préface*, p. XIX et XXVI.

du Paris antique. Il n'en reste pas moins vrai que *pour son époque*, la description des *Martyrs* est tout à fait remarquable, et basée sur les travaux des auteurs les mieux documentés, les plus récents.

Mais il n'y a pas que Paris. En 1802, Chateaubriand fait un voyage à Lyon et dans le Midi de la France (1). Lyon le séduit immédiatement ; c'est la ville selon son cœur, évocatrice de l'antiquité par ses ruines, du moyen-âge par ses couvents et par ses cloches. Il faut insister sur les antiquités lyonnaises d'alors ; on apercevait en 1807, dans le quartier de Fourvières, « quelques ruines informes et des fragments d'inscriptions (2). Millin suppose que le couvent de l'*Antiquaille* avait été bâti sur les ruines de l'antique palais des empereurs (3) ; il mentionne aussi les aqueducs de la campagne, l'aqueduc Pila et l'aqueduc du Mont-d'Or (4). Mais nous ne pouvons nous empêcher de sourire : croyons-nous vraiment que Chateaubriand se soit embarrassé de tels détails ? Il a reconnu « les vieilles murailles des Romains » (5) sans doute très superficiellement, et à l'aide de son bon ami Fontanes. Mais surtout — et là perce le bout de l'oreille — il est enchanté à l'idée que l'Académie de Lyon l'admette au nombre de ses membres (6). Ce sont là choses que le cœur de René sait apprécier. Du coup, Lyon devient la plus belle ville du monde et l'on commence à douter, délicieusement, « que l'Italie nous offre rien de plus beau » (7).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 307 à 325.

(2) Voir Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. I, pp. 469 et suivantes.

(3) id. id.

(4) id. id.

(5) *Correspondance*, réunie par Louis Thomas, t. I, p. 106.

(6) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 267.

(7) *Correspondance*, t. I, p. 87.

Il trouve à Bordeaux « quelques restes des Arènes » (1) ; à Nîmes la Maison-Carrée et les Arènes (2). Mais en 1802, la Maison-Carrée est bien près de crouler et Millin conseille de l'entourer d'une grille de fer placée un peu loin « et qui ne s'ouvrirait que pour les curieux » (3). Quant aux Arènes, elles étaient encombrées par des masures ; on voulait les débarrasser, mais rien n'avait encore été exécuté (4).

Elle est remarquable, cette ignorance systématique de la France gallo-romaine pendant tout le XVIII^e siècle et même au début du XIX^e. Hubert Robert (5), l'abbé Barthélémy (6) s'y étaient intéressés, mais ils faisaient exception. La grande masse des voyageurs allait chercher les ruines en Italie.

En 1802, le comte de Laborde demande avec insistance que l'on songe à faire « l'archéologie des Gaules » (7) et que l'on publie « la collection complète de tous les monuments anciens en France ». Dans le *Discours Préliminaire aux Antiquités de la France* (8) Clérisseau conseille, en 1804, de conserver pieusement les restes romains de France, d'orga-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 325.

(2) *idem.* p. 318. Chateaubriand a revu Nîmes en 1838, quand la Maison-Carrée et les Arènes étaient exhumées.

(3) *Voyage dans les départements du Midi de la France*, t. IV, p. 219.

(4) Millin, t. IV, p. 228.

(5) Voir au Louvre *L'Amphithéâtre de la ville d'Orange* (1787) ; *La Maison-Carrée, les Arènes et la Tour Magne de Nîmes* (1787) ; le *Pont du Gard* (1787).

(6) Lors de son voyage à Rome, en 1755, il s'était arrêté quelque temps à Orange et à Nîmes. La lettre qu'il envoya alors au comte d'Argenson « sur les antiquités de la France méridionale », se trouve dans le *Magasin Encyclopédique* de 1795, t. II, pages 529 et suivantes.

(7) De Laborde, *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica* (Var). Paris, Didot, an X (1802), pages 96 et 97.

(8) Paris, Didot, 1804, en 2 vol. in-folio.

niser des fouilles (1). Mais seuls ont paru des *Antiquités de France*, les deux premiers volumes (Nîmes).

On peut donc considérer la description des *Martyrs* comme une nouveauté, même du point de vue scientifique (2) : « De » longues voies romaines se déroulent à travers les forêts » des druides. Dans les colonies des vainqueurs, au milieu » des bois sauvages, vous apercevez les plus beaux monu- » ments de l'architecture grecque et romaine ; des aque- » ducs à trois galeries suspendus sur des torrents, des » amphithéâtres, des capitoles, des temples d'une élé- » gance parfaite, et non loin de ces colonies, vous trouvez » les huttes arrondies des Gaulois, leurs forteresses de soli- » ves et de pierres, à la porte desquelles sont cloués des » pieds de louves, des carcasses de hiboux, des os de » morts » (3).

Il a bien senti le caractère essentiel de chaque monument : il est artiste. Dans cet aqueduc à trois galeries, on reconnaît le Pont du Gard (dont Chateaubriand avait pu voir une belle reproduction au tome II de Clérisseau) (4), dans ces temples d'une élégance parfaite, la Maison-Carrée (5); dans ce capito- le, il le dit en notes (6), le Capitole de Toulouse. Mais ici une amusante méprise : le Capitole de Toulouse, élégant monument orné de tourelles, n'a de romain que le nom ; il date en réalité du xiv^e siècle.

(1) *Discours préliminaire*, p. XVIII.

(2) *Les Monuments Historiques de la France*, par Alexandre de Laborde, dont le t. I est consacré aux monuments celtiques et romains, n'a paru qu'en 1816.

(3) *Les Martyrs*, t. IV, p. 131.

(4) Planche 59.

(5) Clérisseau, t. II, planche 2.

(6) *Les Martyrs*, p. 442.

IV. — Le Voyage de Grèce (1806)

Le voyage de Grèce, l'époque ardente de la vie artistique de Chateaubriand. En Grèce, l'Art est au zénith, tout se fait au nom de l'Art. René va à Athènes exprès pour « voir les antiquités » (1). Vous croiriez volontiers, vous fiant à l'*Itinéraire*, que le voyage d'Orient avait eu de tout temps un but et un seul : Jérusalem. Erreur : dès 1803 et jusqu'en 1805, Chateaubriand songe au voyage de Grèce, il ne songe pas le moins du monde au voyage en Terre-Sainte. Il établit un programme en passant par Athènes, Constantinople et retour ; il n'est pas question des Lieux-Saints (2). Et encore le 13 septembre 1806, décidé cette fois-ci à se faire armer chevalier au tombeau du Christ, il écrit ces mots vraiment dénués d'enthousiasme : « Puisque je suis venu jusqu'ici [il écrivait de Constantinople. Retenez le « puisque »] il faut » aller à Jérusalem. Je suis cependant très fatigué, très » ennuyé de voyager » (3). En vérité, la « sainte aventure » n'allait pas sans quelque tiraillement.

Un voyage d'Orient qui est avant tout un voyage de Grèce, on voit d'ici la place importante qu'il doit occuper dans le cadre de notre ouvrage. Et d'abord, les sources ; remarquons que l'*Itinéraire*, qui devrait être la source principale, a été rédigé en 1810 (4), donc quatre ans après le voyage. Et quatre ans c'est beaucoup trop pour que nous nous flattions de retrouver les impressions de Chateaubriand dans leur fraîcheur initiale. « Sans doute », écrit le poète à sa chère « sœur » M^{me} de Duras, « sans doute je n'ai

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 134.

(2) *Correspondance*, t. I, voir p. 118, p. 124, p. 142.

(3) *idem.* t. V, p. 237.

(4) *idem.* t. I, pp. 349 et suivantes.

» point mis dans l'*Itinéraire* ce que je ne devais pas y mettre » (1). Il s'agit là, bien entendu, de détails de sentiment ; mais on sent quand même la réserve, le calcul, l'intention de cacher ce qu'il lui plaît, d'offrir au lecteur une confession, mais une confession étudiée.

A nous de savoir démêler dans la mesure du possible ce qui est sincère de ce qui est étudié. Nous confronterons volontiers l'*Itinéraire* avec les témoignages des contemporains. Ils sont assez nombreux : Julien, le domestique qui accompagnait Chateaubriand, a eu l'idée d'écrire lui aussi son *Itinéraire* (2), et ce petit ouvrage nous sera précieux surtout pour les questions de chronologie. Puis il y a quelques lettres de Fauvel sur le séjour de Chateaubriand à Athènes (3) ; enfin, le petit ouvrage d'Avramiotti, qui a paru à Padoue en 1816 : « *Alcuni Cenni Critici... sul viaggio in Grecia che compone la prima parte del Itinerario de Parigi à Jerusalemme del signor F. A. de Chateaubriand* » et dont nous avons donné la traduction.

Le voyage de Grèce a été très court : dix-neuf jours, d'après l'aveu même de Chateaubriand. Il était le 10 août 1806 à Modon (4) (et Julien vient confirmer cette date) ; il s'embarquait le 29 août (5) pour l'île de Zéa.

Certaines inconséquences de dates, dans l'*Itinéraire*, attirent notre attention : il quitte Argos le 21 août au matin (6),

(1) *Correspondance*, t. I, p. 362.

(2) Publié en 1904, chez Edouard Champion.

(3) Deux lettres datées du 30 septembre 1806, l'une à Talleyrand, l'autre à Choiseul-Gouffier, Bibliothèque Nationale, Manuscrits fr., 22.871, folios 13 et 14. Enfin, une lettre que nous croyons inédite, datée du 23 août 1806, et adressée à Choiseul-Gouffier, fonds français, Nouvelles Acquisitions, n° 7.558, feuillets 39 et 40 (Voir *Appendice*).

(4) *Itinéraire*, t. V, p. 118.

(5) *Idem.* p. 211.

(6) *Idem.* p. 163

puis, après avoir visité Mycènes et Corinthe, il quitte Corinthe de nouveau le 21 août au matin (1). Autre inexactitude : il quitte Athènes, d'après l'*Itinéraire*, le 26 août (2), d'après les lettres de Fauvel, le 23 (3). Nous avons toutes les raisons du monde de nous fier au témoignage de Fauvel : Chateaubriand, involontairement, le confirme en disant qu'après être parti d'Athènes le 26 au soir, après être arrivé à Keratia, après avoir eu la fièvre pendant deux jours, il se guérit « le 26 vers 9 heures du matin » (4). Il faudrait donc conclure (et ces questions chronologiques ont leur importance, même au point de vue des choses de l'Art) que, sur les dix-neuf jours passés en Grèce, il y en a eu cinq au moins, de perdus. (Du 24 août au 29, jour de son embarquement pour Zéa.)

Restent donc exactement quatorze jours pour traverser à cheval la Messénie, la Laconie, l'Attique ; pour « voir les antiquités » ; pour discourir avec les savants, au besoin pour les contredire ; pour déchiffrer les inscriptions en boustrophédon (5) ; pour retrouver la tombe de Clytemnestre (6) ; pour retrouver l'emplacement de Sparte (7) ; pour cueillir les lis bleus de l'Eurotas (8), et pour tirer des coups de feu dans les moustaches des Turcs (9). Autrement dit pour établir les matériaux d'un ouvrage érudit, héroïque et charmant de 272 pages, in-octavo. Cet inénarrable *Itinéraire* est, nous le répétons, le plus charmant des ouvrages de René.

(1) *Itinéraire*, p. 168. Cette inexactitude n'a pas été signalée (du moins nous ne le croyons pas).

(2) *idem.* p. 207.

(3) Manuscrits français, à la Bibliothèque Nationale, n° 22.871, folios 13 et 14.

(4) *Itinéraire*, p. 210.

(5) *idem.* p. 136.

(6) *idem.* p. 165.

(7) *idem.* p. 151.

(8) *idem.* p. 155.

(9) *idem.* p. 132.

celui où il se montre avec le plus de spontanéité. Nous sentons l'homme qui a fait un beau voyage, qui en est heureux, et doublement heureux à la pensée de le conter à ses amis, gaîment et familièrement, au besoin en gasconnant un peu.

Les plus riches peintures de l'*Itinéraire*, les moins vivantes aussi, sont dans les *Martyrs*. L'ouvrage a la raideur et le fini d'un document officiel ; c'est un homme sacré grand écrivain qui, du haut de la chaire, soutient une thèse devant son public, un public de lettrés et de connaisseurs. L'*Itinéraire* est conçu dans une toute autre idée et l'Antiquité s'y révèle aimable, vivante, pleine de charme et d'abandon. Dans les *Martyrs*, Chateaubriand était en uniforme d'académicien ; il est en pantoufles dans l'*Itinéraire*.

« Quelqu'influence secrète, nous confie le poète, me pousse » sait aux régions de l'aurore » (1). « J'attendais avec impatience le moment où je découvrirais les côtes de la Grèce ; » je les cherchais des yeux à l'horizon, et je les voyais dans » tous les nuages... ; j'étais prêt à m'élancer sur un rivage » désert, et à saluer la patrie des arts et du génie » (2). Attitude qui est nouvelle. Presque tout le XVIII^e siècle — il suffit de citer l'abbé de Saint-Non, le comte de Caylus, Quatremère de Quincy — s'était contenté de l'Italie. Lui dépasse l'Italie. Il dépasse Rome. La « patrie des arts et du génie » ce n'est plus Rome, c'est la Grèce. La Grèce n'est plus vue à travers Rome, elle est vue en elle-même et *supérieure à Rome*. Poète, Chateaubriand est par là même initiateur.

Quand nous essayons d'analyser l'*Itinéraire*, nous le voyons marqué d'une double empreinte. C'est l'ouvrage

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 485.

(2) *Itinéraire*, p. 118.

d'un artiste, d'une part, d'un merveilleux poète qui découvre dans une sorte de frénésie joyeuse le soleil et les « aspects » (1) lumineux et picturaux de la Grèce ; c'est, d'autre part, l'ouvrage d'un savant-amateur. Voici donc tout préparé le plan de ce chapitre, nous n'avons plus qu'à étudier, l'un après l'autre, les deux points de vue.

L'Artiste

Relisons la préface de la première édition de l'*Itinéraire*. Dans quelle intention Chateaubriand va-t-il en Grèce ? « J'allais chercher des images, voilà tout » (2). Plus loin, il allait encore « recueillir des images, chercher des couleurs pour orner des tableaux » (3). Voilà qui est clair ; c'est un *chercheur d'images*, c'est un *peintre* qui va se documenter sur place parce qu'il est consciencieux.

Il n'a, dit-il, « aucune prétention, ni comme savant, ni même comme voyageur » (4). (Et pour bien montrer qu'il va en Grèce en poète, il n'emporte avec lui que des poètes : Virgile, Homère, Racine, le Tasse (5). L'*Itinéraire*, dit-il, est « la course rapide d'un homme qui va voir le ciel, la terre » et l'eau et qui revient à ses foyers avec quelques images » nouvelles dans la tête et quelques sentiments de plus dans

(1) Ce terme de « aspects » se trouve dans la lettre de recommandation que Choiseul-Gouffier écrivit pour Chateaubriand à Athènes. Bibliothèque Nationale, Manuscrit français, n° 22.873, folio 192. Voir *Revue de littérature comparée*, avril 1927 : « M. de Chateaubriand se décide à faire un rapide voyage en Grèce pour en peindre avec plus de vérité les aspects dans un nouvel ouvrage dont il s'occupe ». A remarquer les termes « rapide voyage », « peindre », « aspects ».

(2) *Itinéraire*, p. 3.

(3) *idem.* p. 112.

(4) *idem.* p. 10, note.

(5) *idem.* p. 156, note.

» le cœur » (1). Il va voir le ciel : la première chose qu'il remarque, avant même d'avoir mis le pied sur le sol grec, c'est « le premier coucher de soleil », la « première nuit dans le ciel de Grèce » (2). La description de la Grèce commence par la description d'un phénomène lumineux, par un *effet* de peintre.

A cela, le bon Avramiotti n'a rien compris. Son entrevue avec « il signor de Chateaubriand » est, justement parce qu'elle repose sur un perpétuel malentendu, infiniment réjouissante (3). Il n'a pas deviné en René le chercheur d' « aspects », le chercheur d' « images ». Il lui demande justement ce qu'il n'a « pu, ni voulu donner » (4). Il veut lui faire « mesurer des pierres » (5) ; lui pense à Agamemnon. Il lui parle des puits d'Argos : lui déclame des vers d'Homère. Il veut l'intéresser à la structure du théâtre : lui grimpe à la citadelle, jetant sur le monde et sur lui-même un de ses regards magnifiques et désabusés (6).

Et ne croyez pas que ce soit chez lui attitude affectée, « pose » à l'égard de quelqu'un qui lui était, de prime abord, antipathique. C'est bien là sa façon habituelle de procéder ; nous savons qu'il examine sites et monuments du haut d'une éminence, suivant un certain point de vue. Cela est vrai non seulement à Argos, mais à Sparte où il se place « sur la colline de la citadelle » (7), à Bethléem où il contemple la campagne « du haut d'une terrasse » (8), à Alexandrie, au

(1) *Itinéraire*, p. 10, note.

(2) *idem.* p. 114.

(3) Voir Avramiotti, *Alcuni Cenni critici.*, pp. 54 et suivantes.

(4) *Itinéraire*, p. 10.

(5) Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 438.

(6) Avramiotti, pages 58 et 59.

(7) *Itinéraire*, p. 152.

(8) *Idem.* p. 286.

Caire, à Athènes enfin où, assis sur la frise brisée du Parthénon, « nous promenâmes nos regards autour de nous » (1). Attitude du poète inspiré qui voit les choses en bloc, dans leur atmosphère, dans le jeu infini des rapports, qui dédaigne les détails et les « minuties » ; désinvolture de l'artiste qui, cherchant son moi, poursuit, avant tout, ses propres rêves.

Suivez-le sur la route de Tripolitza : le singulier archéologue fatigue ses guides en courant « en avant, à droite et à gauche », partout où il croit découvrir « quelques vestiges d'antiquité » (2). Suivez-le à Sparte : il ne peut s'empêcher de clore un exposé qu'il croit très érudit par une boutade, un franc éclat de rire : « J'ai compté dans ce vaste espace » sept ruines debout et hors de terre, mais tout à fait » informes et dégradées. Comme je pouvais choisir, j'ai » donné à l'un de ces débris le nom du temple d'Hélène, » à l'autre celui du tombeau d'Alcman... » (3).

C'est que le monument en lui-même, le monument détaché de son cadre, de ses harmonies lumineuses et végétales ne l'intéresse pas (4). Contemporain de Quatremère de Quincy et de M^{me} de Staël, il cherche les « aspects », autrement dit la symphonie mouvante, les échanges et les accords perpétuels entre le paysage, la lumière, le monument.

« Les Grecs n'excellaient pas moins dans le choix des sites » de leurs édifices que dans l'architecture de ces édifices » mêmes. La plupart des promontoires du Péloponèse, de

(1) *Itinéraire* p. 193.

(2) *idem.* p. 130.

(3) *idem.* p. 153. Il veut dire le temple d'Alcman.

(4) « J'avais obtenu des idées claires », dit Chateaubriand, en quittant Athènes, « sur les monuments, le ciel, le soleil, les perspectives, la terre, la mer, les rivières, les bois, les montagnes de l'Attique ». Remarquez que les monuments ne sont qu'une très petite partie de la symphonie totale.

» l'Attique, de l'Ionie, et des îles de l'Archipel, étaient mar-
» qués par des temples, des trophées, ou des tombeaux. Ces
» monuments, environnés de bois et de rochers, vus dans
» tous les accidents de la lumière, tantôt au milieu des
» nuages et de la foudre, tantôt éclairés par la lune, par le
» soleil couchant, par l'aurore, devaient rendre les côtes de
» la Grèce d'une incomparable beauté » (1). C'est la trans-
position, au pays d'Athéna, des « effets pittoresques » de
la cathédrale gothique : « Tantôt le jour naissant illumine
» leurs têtes jumelles ; tantôt elles paraissent couronnées
» d'un chapiteau de nuages ou grossies dans une atmos-
» phère vaporeuse » (2).

On trouve dans les *Martyrs* de nombreux exemples de ces temples grecs placés sur des rochers ou sur des montagnes. Au livre I, le temple d'Homère est placé au sommet du mont Ithome, le temple de Diane s'élève sur une croupe du Taygète (3) ; au livre XII, le temple du Sunium se dresse « sur la pointe d'un rocher » ; le temple de Dionée est bâti sur un promontoire, au milieu des vagues tranquilles » (4). Toute une esthétique du temple isolé, de la colonne isolée, de la montagne isolée : il a été séduit, à Messène, par le mont Ithome « qui s'élève isolé, comme un vase d'azur » (5) ; séduit également à Athènes par les colonnes « isolées et dispersées sur un terrain nu » (6) du temple de Jupiter-Olympien. Il avait, comme Poussin, la vision musicale, rythmique, de la colonne romaine.

Mais revenons aux « aspects » ; ils sont nombreux dans la description du Parthénon ; ainsi ces quelques traits, mer-

(1) *Itinéraire*, p. 213.

(2) *Génie*, t. II, p. 294.

(3) *Martyrs*, t. IV, pp. 17 et 20.

(4) *Idem.* pp. 230 et 231.

(5) *Idem.* p. 17.

(6) *Itinéraire*, p. 196.

veilleux, dans leur synthèse, de sagacité et d'intuition artistiques : « Voyez comme tout est calculé au Parthénon ! L'ordre est dorique, et le peu de hauteur de la colonne dans cet ordre vous donne à l'instant l'idée de la durée et de la solidité ; mais cette colonne qui de plus est sans base [le dorique grec n'en a jamais] deviendrait trop lourde. » Ictinus a recours à son art : il fait la colonne cannelée, et l'élève sur des degrés ; par ce moyen, il introduit presque la légèreté du corinthien dans la gravité dorique » (1). Y aurait-il, à ceci, une « source » quelconque ? En vérité, cela nous ferait de la peine de la découvrir ; admettons que ces réflexions sont bien de Chateaubriand, et dignes de l'être. De lui également cette magnifique idée qui fait pressentir Quinet, et par delà Quinet, nos idées d'aujourd'hui : « on dirait », dit-il, face au rocher de l'Acropole, « un piédestal » taillé tout exprès pour porter les magnifiques édifices qui le couronnaient » (2).

Enfin, dernier aspect, le contraste entre la tristesse, la gravité, la solitude des ruines de Sparte et les ruines d'Athènes « riantes, légères, habitées » (3). Chateaubriand, auteur du *Génie* et de la *Lettre sur la Campagne Romaine* et bien qu'il ait abordé en Grèce dans une sorte d'impatience juvénile et ardente, ne peut se défaire, tout d'un coup, des habitudes familières de son esprit. Les Turcs l'attristent, les paysages désertiques l'attristent ; Sparte, surtout, l'attriste.

(1) *Itinéraire*, p. 189.

(2) *Idem.* p. 187. Quinet trouve que le temple grec est « le couronnement nécessaire » du rocher sur lequel il s'élève. *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité*, pp. 113 et suivantes. Dans une conférence qu'il fit sur la Grèce, le 10 février 1907, l'un de nos maîtres, et dont nous regrettons profondément la mort récente, Gustave Fougères, disait à son tour : « Une acropole grecque, avec ses appareils rustiques en pierre de pays, s'implante naturellement sur son support rocheux. La maçonnerie et le rocher sont si bien apparentés que l'œil ne les distingue pas toujours. »

(3) *Itinéraire*, p. 178.

« Ne voyez jamais », écrit-il à M. de Baure, « la Grèce que par Homère, c'est le plus sûr » (1). On ne peut s'empêcher de constater le parallélisme entre la description de Rome et la description de Sparte ; Chateaubriand qui ne remarque pas que les ruines de Sparte sont presque toutes des ruines romaines, sent l'analogie sinon en fait, du moins intuitivement. Il retrouve à Sparte le paysage désolé de la campagne romaine, le « lit desséché » du torrent, les « sommets pelés » (2), et jusqu'au clair de lune ; il y retrouve le cours habituel de ses réflexions sur les « vicissitudes des destinées humaines » ou sur « les agitations de la vie » (3). Décidément, cette vue de la Laconie est toute pénétrée des souvenirs de la période « romantique » de sa vie. Romantisme cependant infiniment nouveau par ce fait qu'il s'applique aux ruines de *l'antiquité*.

Toute autre est l'impression qu'il ressentit à la vue des monuments d'Athènes, baignés d'une « lumière éclatante » (4) ; il semble que devant ces formes si pures où les ombres mêmes paraissent se cacher pour ne point laisser prise à la mélancolie, il semble que devant cette harmonie si calme, son cœur tourmenté se soit apaisé. Il a dû sentir, lui aussi, le bienfaisant effet de cette « brise fraîche, pénétrante » dont parlait Renan (5) ; c'est partout un enthousiasme d'enfant, un lyrisme de poète, comme une vaste illumination intérieure. Ecoutez-le raconter son entrée à Athènes, le défilé silencieux par la Voie Sacrée des cavaliers en habits de fête (6), puis la vue subite de la Cité triom-

(1) *Correspondance*, t. I, p. 225. Lettre du 13 septembre 1806.

(2) *Itinéraire*, p. 136.

(3) *idem.* p. 139.

(4) *idem.* p. 193.

(5) *Prière sur l'Acropole.* (*Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} déc. 1876).

(6) *Itinéraire*, p. 177.

phante qui surgit « éclairée du soleil levant » (1). Il parle de « transports » ; le cœur, dit-il, lui « battait de joie » (2) ; il était honteux de se « trouver si jeune » (3). Bref, il se sent comme inondé de grâce, de la grâce antique. Et de cette antiquité découverte dans la joie, presque dans le délire, il va faire ce que n'avaient pas su faire les archéologues du XVIII^e siècle (4), une antiquité nouvelle, une antiquité vivante, d'où rayonnent le soleil, les couleurs, le pittoresque.

Nous aurions tort cependant de prétendre que Chateaubriand aurait inventé de toutes pièces ce que M. Louis Bertrand appelait « la Grèce du soleil et des paysages » ; avant lui, pour n'en citer que deux, (d'ailleurs isolés. En général, on allait en Grèce pour faire œuvre d'antiquaire, collectionner des médailles, déchiffrer des inscriptions. Ainsi Spon et Wheler, Stuart, Pouqueville, Chandler, et tant d'autres. Les poètes de la Grèce, qui étaient nombreux, restaient dans leur cabinet, livrés à un enthousiasme purement livresque ; ni Fénélon, ni Chénier, ni l'abbé Barthélémy n'ont jamais mis le pied sur le sol grec), avant donc Chateaubriand, le marquis de Nointel et Choiseul-Gouffier avaient inauguré le voyage pittoresque.

Nous citons ces deux auteurs parce que Chateaubriand lui-même les cite, à plusieurs reprises, dans le *Voyage de Grèce*. On sait que le marquis de Nointel, ambassadeur à la Porte de 1670 à 1676 avait fait dessiner les sculptures du Parthénon, alors intactes, 200 figures, les frontons, les

(1) *Itinéraire*, p. 177.

(2) *idem.* p. 183.

(3) *idem.* *idem.*

(4) Sur les voyages en Grèce, voir Eugène Lovinesco, *Les voyageurs français en Grèce au XIX^e siècle*, préface de Gustave Fougères, Paris, 1909. Cf. aussi Emile Malakis : *French travellers in Greece*, 1925.

métopes et les frises. Dans l'*Introduction* à l'*Itinéraire*, Chateaubriand parle de ces dessins : il aurait vu, au moins, celui qui représente « les frontons du temple de Minerve » (1), aperçu détaillé qui a dû l'aider singulièrement..

Il a dû lire aussi, (certains détails permettent presque de l'affirmer) (2) les récits de Nointel, tout à fait séduisants par leurs qualités de fraîche vivacité, de pittoresque exubérant :

« A lire ses récits, un monde entier s'évoque, éblouissant
» de lumière, bariolé, tumultueux, sanguinaire, désordonné,
» baroque, un monde de rêve qui laisse tour à tour une
» impression d'enchantement et de cauchemar. A côté des
» bassesses et des cruautés sans nombre, la féerie de
» l'ancien Islam se déploie avec la profusion et l'originalité
» de ses ornements... Il y a naturellement en lui quelque
» chose d'exubérant et de touffu, une sève bouillonnante
» et trouble, une ardeur à décrire, le sens du pittoresque
» avec un certain penchant au burlesque, par-dessus tout
» le goût et la passion de la couleur locale, si rares à son
» époque » (3).

Quant à Choiseul-Gouffier, ce devait être son ami. C'est à lui que Chateaubriand demanda la lettre d'introduction

(1) *Itinéraire*, t. V, pages 87 et 94.

Dans une note de la page 87 : « On peut le voir », écrit Chateaubriand, « dans l'atlas de la nouvelle édition du *Voyage d'Anacharsis* ». Nous avons cherché en vain quelle pouvait être cette nouvelle édition.

(2) Chateaubriand a une façon pittoresque de voyager, qui rappelle singulièrement celle du marquis de Nointel. Cf. ensemble *Itinéraire*, pages 121 et 122, et Albert Vandal, *Les voyages du marquis de Nointel*, Paris, Plon, 1900, p. 162. Cf. Aussi leurs remarques horribles sur le vin du pays : *Itinéraire*, p. 181. *Voyages du marquis de Nointel* p. 163.

(3) *Les voyages du marquis de Nointel*, pages VIII et IX de l'*Introduction*. Nous n'avons pu retrouver dans les bibliothèques les ouvrages mêmes du marquis.

pour Fauvel à Athènes (1). Un homme bien digne d'intérêt que ce Choiseul-Gouffier. Le premier volume de son *Voyage pittoresque de la Grèce* qui parut en 1782 était précédé d'un « Discours préliminaire » où l'auteur rappelait son enthousiasme en abordant la patrie de Périclès et de Lycurgue. Enthousiasme exalté encore par la jeunesse. Tout ce discours n'est qu'un long gémissement sur le malheur des Grecs et un plaidoyer en leur faveur. L'un des premiers promoteurs du mouvement philhellène, Choiseul-Gouffier insistait sur ce fait que les Grecs d'aujourd'hui étaient les descendants de ceux de l'antiquité, que l'on devrait retrouver chez eux les antiques vertus : « Peut-on voir avec » indifférence peser le joug de la servitude en des lieux où » tant de fois et avec tant de gloire l'on s'arma contre la » tyrannie ? Il en coûte de mépriser l'infortune ; [le mépris à l'égard des Grecs modernes était l'attitude presque générale des voyageurs de cette époque. Cf. Pouqueville, *Voyages en Morée* ; Chandler, *Voyages dans l'Asie-Mineure et en Grèce* ; Grasset Saint-Sauveur, etc.] ; aussi cherchais-je au » milieu de la dégradation que j'avais sous les yeux à démê- » ler quelques traits héréditaires du caractère des Grecs, » comme on cherche l'empreinte d'une médaille antique » sous la rouille qui la couvre et qui la dévore ; je recueillis avec toute l'attention de l'intérêt les preuves d'intelligence, d'activité, de courage dont le hasard me rendait » témoin. » Idée féconde, tout à fait neuve en 1782, et qui fut reprise, sur une vaste échelle, dans l'*Itinéraire*.

Chateaubriand pense lui aussi qu'il y a continuité entre la Grèce antique, la Grèce actuelle et la Grèce de l'avenir (2). Il étudie, après Guys (3), l'effet des danses grecques

(1) Voir *Revue de littérature comparée*, avril 1927.

(2) *Itinéraire*, pp. 220 et 221.

(3) Guys. *Voyage littéraire de la Grèce ou lettres sur les Grecs anciens et modernes avec un parallèle de leurs mœurs*. La lettre sur les Danses se trouve au tome I, pages 160 et suivantes. Chateau-

modernes et l'on peut toucher du doigt comment les rapprochements forcés de Guys deviennent chez lui intuition, divination. Ce sont ces deux matelots dansant au son d'une lyre et d'un tambourin qui lui rappellent « les sujets de ces bas-reliefs où l'on voit des danses antiques » (1). Ce sont les costumes locaux ; le jeune Moraïte qui lui rappelle Méléagre (2) ; les paysans grecs, la servante à Athènes qui vêtus de tuniques et de draperies le font souvenir des tuniques, des draperies de l'antiquité (3).

Mais point n'était besoin de chercher la « couleur » si loin ; les voyages tels qu'on les pratiquait en 1806 constituaient à eux seuls une grande école de pittoresque. Les courses folles de dix lieues par jour ou plus à travers les précipices, René complètement armé, botté, éperonné (4), la petite troupe qui l'accompagnait et où le turban du janissaire contrastait drôlement avec l'habit de velours bleu à pans relevés dont était affublé le domestique milanais, tout l'attirail de déménagement, tout l'arsenal de cuisine que l'on traînait derrière soi, au grand galop des chevaux, poêlons à café, pipe, tapis pour s'asseoir, shalls pour s'envelopper la tête (!), ces poulets que l'on allait razzier dans les fermes voisines et que l'on s'« obstinait » à payer, ces repas à la mode de l'Iliade, préparés sur des branches d'olivier et servis sur le coin d'une grosse pierre (5), ces nuits enfin, aveuglantes d'étoiles et dormies « sous un laurier » (6), tout ceci

briand avait Guys parmi les ouvrages de sa bibliothèque : (*Notice de Bons Livres provenant de la bibliothèque de Chateaubriand*, au n° 372).

(1) *Itinéraire*, pp. 253 et 254.

(2) *idem.* p. 160.

(3) *idem.* pp. 160 et 182.

(4) *idem.* p. 238.

(5) *idem.* pp. 121, 122 et 158.

(6) *idem.* p. 158.

donnait plutôt l'impression d'une exploration en pays sauvage, plus ou moins pimentée d'héroïsme, que d'une tournée d'étude.

Un voyage plein d'imprévu, vécu perpétuellement en plein air, en contact direct avec le soleil, les rochers, les habitants (les habitants moins que le reste (1)). Chateaubriand qui parle tout le temps de l'homme au fond s'intéressait peu à lui ; ses portiques sont ordinairement déserts, ses cloîtres abandonnés ; l'homme est absent de ses peintures les plus somptueuses ; il ne songe à lui que pour rappeler sa faiblesse ou sa vanité), un voyage fait exprès semble-t-il pour sentir tout le « pittoresque » d'une situation, pour en saisir tous les « aspects ». Nous n'inventons rien ; Chateaubriand a si vivement senti le pittoresque qu'il s'est continuellement souvenu en Grèce de ce qui fut pour lui la grande source, la source inépuisable de couleur et d'imprévu, le voyage en Amérique. Suivez-le à Modon ; il croit, on ne sait trop pourquoi, « errer dans le désert de l'Amérique » (2) ; à Sparte, étendu sur son manteau, face à la Voie Lactée, il se rappelle le plaisir éprouvé « à se reposer ainsi dans les bois de l'Amérique » (3) ; à Argos, enfin, il sort de son portefeuille une lettre inénarrable du consul Fornetti où il s'agit de « M. de Chateaubriand qui vient de l'Amérique » ! (4). Ce trop fameux souvenir est de ceux qui, avec

(1) Marcellus nous donne des détails précieux sur la manière dont voyageait Chateaubriand : « Il regardait peu les villes, encore » moins les hommes ; mais beaucoup les campagnes. Il se nourrit » sait des réminiscences de l'histoire, allait vite. » [Il est connu que Chateaubriand fatiguait tous les gens avec lesquels il voyageait. Il ne restait jamais plus de deux heures dans une localité, raconte Avramiotti, p. 60], et méditait sur les ruines et sur soi-même, chemin faisant (*Chateaubriand et son temps*, p. 144).

(2) *Itinéraire*, pp. 122.

(3) *idem.* p. 158.

(4) Avramiotti, pages 54 et 55, note : « Mon cher ami docteur Avramiotti, je vous recommande M. de Chateaubriand, qui vient de l'Amérique et doit faire le voyage de l'Attique... » Fornetti était

le temps, se haussent dans l'imagination du poète, à la hauteur de l'épopée. Mais il y a plus ; ce souvenir est tout un symbole. Le symbole de la Grèce vue à la manière *romantique*. Nous allons insister sur ce point.

Chateaubriand précurseur des Marcellus (1), des Forbin (2), des Byron, des Lamartine, des Barrès (3), de tous les voyageurs *romantiques*, fait agir son âme sur les choses ; il est « subjectif ». Les ruines l'affectent tristement ou gaîment suivant la nature des souvenirs qu'il y attache. « L'illusion des noms, écrit-il, est une chose prodigieuse » (4). Un lieu où il ne s'est rien passé n'est pas tout à fait le même qu'un lieu exactement pareil, mais qui aurait été le siège d'un grand événement historique. Il semble que le sol, la terre, le ciel aient gardé l'empreinte des événements humains. Ainsi, ses lamentations sur Sparte délaissée et solitaire : « Quand je vis ce désert, aucune plante n'en décorait les débris, aucun oiseau, aucun insecte ne les animait... » (5). Oui, mais ce désert n'est pas n'importe lequel, c'est l'« emplacement de Lacédémone » (6). Ainsi à Argos : « soit que mon imagination fut attristée par le souvenir des malheurs et des fureurs des Pélopides, soit que je fusse réellement frappé par la vérité, les terres me parurent incultes et désertes, les montagnes sombres et nues » (7). Le sentiment et les souvenirs créent l'impres-

le premier drogman de France dans l'échelle de Coron, et Chateaubriand s'est immédiatement présenté à lui sous l'aspect héroïque et fabuleux d'un conquérant d'outre-mer.

(1) *Souvenirs d'Orient*, 1820.

(2) *Voyage dans le Levant*, 1819.

(3) A noter que, dans son *Voyage de Sparte*, Barrès est resté froid devant les chefs-d'œuvre du génie antique. Tout cela ne vaut pas, pour la sensibilité, une petite église de Lorraine.

(4) *Itinéraire*, p. 398.

(5) *Idem.* p. 154.

(6) *Idem.* *Idem.*

(7) *Idem.* p. 161.

sion artistique. Une ruine sans histoire, située dans un paysage quelconque le laisserait indifférent. « Un site ne » vaut que par les souvenirs, écrit-il à M^{me} de Staël le » 1^{er} septembre 1805, plus les souvenirs sont poignants, plus » le site est beau » (1). A Mycènes, il entend le sol « retentir » (2), sous les pas de son cheval ; il s'arrête tout ému et comme bouleversé : si ce pouvait être là le tombeau de Clytemnestre ! A supposer que le sol eût « retenti » sous ses pas dans la plaine de Montrouge, René évidemment ne se fût pas arrêté.

Goût romantique des ruines : il est triste, mais quelle savoureuse, quelle voluptueuse tristesse au fond ! de gémir sur les débris méconnaissables de Sparte, et sur les déprédations de Morosini et de lord Elgin. N'allez pas commettre l'hérésie de supposer le Parthénon intact, Sparte se dressant triomphante devant ses yeux : ce serait dépouiller le paysage de sa principale beauté, ce serait gâter tout son plaisir.

Le voyage de Grèce est comme pénétré par le sentiment du malheur des Grecs modernes. A chaque instant, le Turc et ses exactions servent de repoussoir, de fond de tableau aux paysages et aux monuments (3). Il y a contraste perpétuel entre « ces solitudes jadis si riantes et si parées » aujourd'hui « si nues et si tristes » (4). Et cela aussi, c'est une tristesse pleine de délectation.

Il faut dire que Chateaubriand était favorisé ; lorsqu'il se trouvait à Athènes, beaucoup de monuments (entre autres

(1) *Correspondance*, t. I, p. 214.

(2) *Itinéraire*, p. 165.

(3) *idem.* pp. 119, 124, 126, 135, etc., etc. ; il parle de ces pays jadis si célèbres « où le cœur est flétri à chaque pas, où des ruines vivantes détournent à chaque instant votre attention des ruines de marbre et de pierre » ; il parle de la « triste vérité », p. 214.

(4) Page 123.

la Tour des Vents, le portique de l'Agora, l'Odéon d'Hérode-Atticus...) aujourd'hui dégagés par les soins de la *Société archéologique* de Grèce se dressaient alors, très pittoresquement, pressés entre les maisons environnantes (1). Il a eu la chance de voir l'Acropole encombrée par les baraquements et par les tentes des Turcs :

« Elle présentait, dit-il, dans un assemblage confus, les » chapiteaux des Propylées, [qui s'élevaient alors, à mi-hauteur, par dessus la toiture d'un magasin] les colonnes du » Parthénon et du temple d'Erechtée, les embrasures d'une » muraille chargée de canons, les débris gothiques des Chré- » tiens et les masures des Musulmans » (2). On voit d'ici le parti pittoresque qu'il saura tirer de ce mélange de ruines de l'antiquité et de ruines gothiques ou musulmanes. Mais surtout, il découvre à Athènes la *lumière* et la *couleur*, par la même occasion la *couleur locale* : « La pre- » mière chose qui vous frappe dans les monuments d'Athè- » nes, c'est la belle couleur de ces monuments. Dans nos » climats, sous une atmosphère chargée de fumée et de » pluie, la pierre du blanc le plus pur devient bientôt noire » ou verdâtre. Le ciel clair et le soleil brillant de la Grèce » répandent seulement sur le marbre de Paros et du Penté- » lique une teinte dorée semblable à celle des épis mûrs, ou » des feuilles en automne » (3). Puis quelques pages plus loin, dans les environs d'Athènes : « Il faut maintenant se » figurer tout cet espace tantôt nu et couvert d'une bruyère » jaune, tantôt coupé par des bouquets d'oliviers, par des

(1) Voir Chandler, *Voyages dans l'Asie Mineure et en Grèce*, t. II, p. 394. Cf. également *Revue Bleue* du 13 juin 1907 ; un article de Théodore Reinach, « la Grèce retrouvée par les Grecs ».

(2) *Itinéraire*, p. 177.

(3) id. pp. 167 et 183.

» carrés d'orge, par des sillons de vignes : il faut se repré-
» senter des fûts de colonnes et des bouts de ruines an-
» ciennes et modernes, sortant du milieu de ces cultures ;
» des murs blanchis et des clôtures de jardin traversant les
» champs : il faut répandre dans la campagne des Alba-
» nais qui tirent de l'eau ou qui lavent à des puits les
» robes des Turcs ; des paysans qui vont et viennent, con-
» duisant des ânes ou portant sur leur dos des provisions à
» la ville : il faut supposer toutes ces montagnes dont les
» noms sont si beaux, toutes ces ruines si célèbres, toutes
» ces îles, toutes ces mers non moins fameuses, éclairées
» d'une lumière éclatante » (1).

Insistons sur cette « lumière éclatante » si rare chez Chateaubriand, que l'on ne rencontre pas même à Rome, dont il semble avoir eu la révélation seulement à Athènes. Ce fut, nous l'avons dit souvent, sa vraie trouvaille en Grèce, le joyau précieux qu'il rapporta de son voyage.

Ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas de rester fidèle aux lumières tamisées, aux rayons obliques, rayons des feux sous la tente (2), clairs de lune (3), lumières du soir ou du matin. Les aurores abondent dans le *Voyage de Grèce* ; il semble qu'il ait voulu enclore son allégresse dans une aurore. Aurores de pleine mer aux couleurs changeantes (4), aurores de terre dévoilant les citadelles de Sparte (5) ou d'Athènes (6). La lumière reste le vrai triomphe de Chateau-

(1) *Itinéraire*, p. 193 ; voir aussi *Introduction*, p. 91 : « Les paysages éclatants de la Grèce ».

(2) *idem.* p. 223.

(3) Exemple à Sparte. *Itinéraire*, p. 139.

(4) *idem.* pp. 244 et 245.

(5) *idem.* p. 151.

(6) *idem.* p. 177.

Briand artiste. Il sait en dissocier les tons, rechercher les résonances, les accords profonds ou lointains. Ses analyses lumineuses sont indéfinissables tant elles sont subtiles ; c'est au Cap Sunium l'Etoile du Soir que l'on n'apercevait plus que par « de longs rayons qu'elle laissait de » temps en temps descendre sur les flots comme une lumière » qui s'éteint » (1). Ce sont à Athènes les sculptures de Phidias qui « frappées horizontalement d'un rayon d'or s'animaient et semblaient se mouvoir sur le marbre par la » mobilité des ombres de relief » (2).

Enfin, dernier aspect « romantique » de la Grèce de Chateaubriand : le goût de l'Orient. Sans cesse, le pittoresque oriental vient rajeunir les souvenirs de l'Antiquité, leur donner vie et couleur. Dans cette Constantinople qu'il n'aime pas, Galata l'attire malgré tout (3) ; ces Turcs, qu'il abhorre, il est séduit par la poésie de leurs cimetières champêtres où le « laurier-rose croissait au pied des cyprès » (4) [toujours ces oppositions de couleurs. Ici le noir et le rose : plus loin, les « pigeons bleus » et les « tourterelles blanches »], séduit aussi par le pittoresque de leurs caravanes (5). Il observe les mœurs, les costumes arabes. Le burnous des hommes lui rappelle la tige ; le haïk des femmes les voiles des Prêtresses et des Muses (6). Comme Delacroix au Maroc, et parce que, comme lui, il est peintre et artiste, devant la vie arabe il a l'intuition de la vie antique. Et c'est peut-être là la grande originalité de l'*Itinéraire*.

(1) *Itinéraire*, p. 214.

(2) *idem.* p. 193.

(3) *idem.* p. 246.

(4) *idem.* p. 124.

(5) *idem.* p. 233.

(6) *idem.* p. 302.

Le savant-amateur

La question des sources du *Voyage de Grèce* ne nous arrêtera pas longtemps ; elle a été traitée avec infiniment de soins et de détails par le Père Garabed-Der-Sahagian, dans sa thèse : « Chateaubriand en Orient » (1). Comme nous n'aimons pas répéter ce que d'autres ont dit, nous supposons connu l'ouvrage du Père Garabed. Mais voici quelques remarques nouvelles : on trouve dans la *Notice de Bons Livres provenant de la Bibliothèque de Chateaubriand* (Notice que ne connaissait pas le Père Garabed) toute une liste de *Voyages en Grèce*. La voici :

Au n° 82 : Observations de plusieurs singularités et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, etc., par P. Belon. Paris, 1555, petit in-4°.

Au n° 253 : Letters of Milady Wortlay Montague. Londres, 1776.

Au n° 266 : Voyages dans les îles et possessions vénitiennes du Levant, par Grassét Saint-Sauveur. Paris, an VIII, 3 vol. in-8°.

Au n° 270 : Relation d'un voyage du Levant, fait par Pitton de Tournefort. Lyon, 1717.

Au n° 271 : Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, par Spon et Wheler. Lyon 1678.

[Ces deux ouvrages édités à Lyon lui ont sans doute été procurés par son ami Fontanes.]

(1) Venise, 1914.

Au n° 272 : Voyage littéraire de la Grèce, par Guys. Paris, 1783, 4 vol. in-8°.

Au n° 273 : Lettre sur la Grèce, par Savary. Paris, 1792.
Voyage de Stéphanopoli en Grèce.

Au n° 275 : Voyage de Paul Lucas dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique. Paris, 1712.

Au n° 276 : Voyage dans l'Asie Mineure et en Grèce par Chandler, 1806.

Au n° 310 : Pausanias. Traduction du grec en français par Gédoyn. Paris, 1797.

[Chateaubriand adorait citer en grec, pour éblouir le lecteur. Pour lui-même, il se servait, humblement, d'une traduction.]

Au n° 311 : Voyage du Jeune Anacharsis.

Au n° 379 : Bibliothèque universelle des voyages par Boucher de la Richarderie, Paris, 1808.

Il est évident que Chateaubriand ne s'est pas servi également de tous ces voyages. (Pausanias, entre autres, ne nous retiendra pas. Vraisemblablement, Chateaubriand n'a pas eu recours au texte, fût-il traduit. Il ne cite pas Pausanias de source pure, mais d'après ce qu'en disent Spon, ou Le Roy, ou Chandler...) Il est évident aussi qu'il a lu d'autres voyages, et qu'il ne cite pas. La *Notice* nous permet toutefois de faire quelques observations. D'abord, René savait admirablement se mettre « à la page » au point de vue édition, choisir parmi les ouvrages de son époque ceux qui étaient les plus nouveaux, les mieux documentés. Le voyage de Chandler était incontestablement le meilleur. N'en doutez pas, il a Chandler sur sa table de travail. Non pas l'édition anglaise de 1776, mais l'édition française de 1806, plus pra-

tique et en même temps plus complète. (Le traducteur avait ajouté des notes où il était, entre autres choses, très souvent question de Fauvel, de ses découvertes, de ses idées.)

Deuxième observation : il a trouvé moyen de se procurer la *Bibliothèque Universelle des Voyages*, ouvrage précieux entre tous, puisqu'il donnait, avec de si larges extraits, la liste de tous les voyageurs en Grèce (1) depuis le xvi^e siècle jusqu'à Chateaubriand. René a dû bénir dans son cœur ce Boucher de la Richarderie. En silence d'ailleurs. Le seul ouvrage qui lui ait vraiment servi, il le cache ; c'est dans les règles.

Autre remarque à ajouter à celles du Père Garabed : Chateaubriand a commencé à se documenter bien avant le voyage de Grèce (2) ; il a continué bien après (3). Le premier mémoire de l'*Introduction à l'Itinéraire* représente, pourrait-on dire, l'état de sa science *avant* le voyage de Grèce. Et il a des remarques délicieuses de pénétration artistique, comme par exemple celle-ci, sur le voyage de Stuart : « l'effet général des tableaux n'est pas bon ; la » vérité qui se trouve dans les détails manque dans l'en- » semble : [toujours la même idée ; Chateaubriand voit l'ensemble ; il est à sa manière « *totaliste* »] le crayon et » le burin britannique n'ont point assez de netteté pour » rendre les lignes si pures des monuments de Périclès. Il » y a toujours quelque chose de vague et de mou dans les » compositions anglaises. Quand la scène est placée sous le

(1) Au tome II.

(2) *Mercur de France*, août 1807, un article de Chateaubriand, intitulé : « Quelques détails sur les mœurs des Grecs, des Arabes et des Turcs » : « avant de partir pour la Grèce, j'avais fait un travail assez considérable sur les auteurs anciens et modernes qui traitent de la Grèce et de la Judée. »

(3) Comte de Marcellus. *Chateaubriand et son temps*, p. 67, note : « J'ai continué mes recherches longtemps encore après être revenu de l'Orient. »

» ciel de Londres, ce style vapoureux a son agrément ; mais » il gâte les paysages éclatants de la Grèce » (1). Voilà, dans une *Introduction* irritante par sa pédanterie, du Chateaubriand tout pur et du meilleur. Mais nous lui ferons, à ce sujet, une petite chicane ; l'*Introduction* aurait été écrite, selon lui, *avant* le voyage de Grèce ; il l'a certainement revue et corrigée *après*.

Enfin, dernière remarque sur laquelle on n'a, ce nous semble, pas assez insisté : les sources *vivantes*. Chateaubriand avoue, dans la Préface de sa première édition, qu'il s'est adressé à Malte-Brun, à Guizot, à Boissonade (2). Il doit beaucoup à Boissonade (3) qui revoyait avec soin toute la partie « érudition » de ses ouvrages, entre autres ces fameuses citations en grec dont René était si fier, mais qu'il estropiait, au dire des initiés, de si lamentable façon. Il devait reconnaître combien ce savant lui était utile ; aussi, pour garder ses faveurs, le « soignait »-il tout particulièrement. Une anecdote viendra éclaircir les rapports parfois

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 91. Il n'est pas sûr d'ailleurs que Chateaubriand ait eu entre les mains le voyage de Stuart. Mais il lisait dans Boucher de La Richarderie, t. II, p. 199, la notice sur les voyages de Stuart : « L'exactitude scrupuleuse, on pourrait même » dire minutieuse, avec laquelle Stuart, dans son voyage à Athènes, » a mesuré et dessiné les plus petites parties des ruines des anciens » monuments d'Athènes, l'a obligé de multiplier à l'excès les plan- » ches de son ouvrage. Cette méthode peut avoir un certain genre » d'utilité pour les artistes, mais elle affaiblit, à coup sûr, l'impres- » sion profonde que ferait sur les amateurs la vue de ces magnifi- » ques ruines dessinées plus *en grand* et avec moins de servilité. »

(2) *Itinéraire*, p. 5. Sur les rapports entre Malte-Brun et Chateaubriand, consulter un article de Garabed-der-Sahagian, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, tome XXIII, 1916, p. 534.

(3) Consulter sur les rapports entre Chateaubriand et Boissonade ; Boissonade, *Critique littéraire sous le Premier Empire*, publiée par F. Colincamp, et le petit volume de lettres manuscrites de Boissonade à Beuchot, Bibliothèque Nationale, Manuscrits français, Nouvelles acquisitions, n° 1.808.

si amusants entre le poète et l'helléniste. Fin 1809, il le prie de revoir l'*Examen des Martyrs* ; puis, quelques mois plus tard, en juillet 1810, il fait envoyer à Boissonade les épreuves de l'*Itinéraire* (1). Et il oublie — est-ce négligence de grand seigneur ? est-ce l'habitude de faire appel à ses services ? — d'y joindre le moindre mot de politesse. Boissonade, qui avait bon caractère, mais qui n'en était pas moins susceptible (les deux choses vont ensemble), se fâcha tout rouge. On avait déjà oublié de le remercier de la peine qu'il avait prise pour les *Martyrs* ; maintenant on agissait envers lui comme s'il était attaché à l'imprimerie de M. Le Normant. Voilà qui passait les bornes, il ne se souciait pas d'accoutumer Chateaubriand à ces « façons cavalières » (2). La lettre était rude ; René, qui avait besoin de la science de Boissonade, dut convenir de ses torts et faire amende honorable. En grand seigneur, il fit les choses largement ; un paragraphe fut ajouté aux épreuves de la *Préface*, paragraphe où il insistait sur les services que lui avait rendus Boissonade aussi bien pour l'*Itinéraire* que pour les *Martyrs* : « M. Boissonade s'est condamné, pour m'obliger, à » la chose la plus ennuyeuse et la plus pénible qu'il y ait » au monde : il a revu les épreuves des *Martyrs* et de » l'*Itinéraire*. J'ai cédé à toutes ses observations, dictées » par le goût le plus délicat, par la critique la plus éclairée » et la plus saine. Si j'ai admiré sa rare complaisance, il » a pu reconnaître ma docilité » (3). Nous verrons par la suite quelle aide précieuse Boissonade apporta à Chateau-

(1) Papiers nationaux, Manuscrits français. Nouvelles acquisitions, n° 1.808, feuillets 37 et 59.

(2) *Idem.*, feuillet 63.

Les lettres de Boissonade à Beuchot concernant Chateaubriand, avaient été rapportées de façon inexacte et incomplète dans la *Critique littéraire sous le Premier Empire*, op. cit. Nous avons donné leur texte intégral dans la *Revue de littérature comparée*, d'octobre-décembre 1928, pages 704 à 714.

(3) *Itinéraire*, p. 5.

briand épigraphiste. Il nous faut parler maintenant, un peu plus longuement, de ses rapports avec Fauvel à Athènes.

C'est un tournant dans la vie de Chateaubriand que cette rencontre avec Fauvel (1). Il n'avait, jusqu'à présent, guère fraternisé avec les savants. Avramiotti lui avait laissé un mauvais souvenir ; le pédant n'avait-il pas poursuivi ses rêves « un à un » ? (2). De telles mésaventures ne s'oublient pas ; il fallait qu'en vérité Fauvel fût bien différent d'Avramiotti pour avoir su inspirer à René ce goût de l'archéologie, de la discussion savante, de l'argumentation, si opposé, semble-t-il au premier abord, à l'instinct poétique.

Et Fauvel était, en effet, très différent ; d'abord il était habile. Marcellus, qui le connaissait, nous conte ceci : « Dans sa longue expérience, il avait observé les effets de » ses ruines sur l'imagination des voyageurs ; il avait calculé la nature des impressions, la portée des souvenirs ; » et les présentant dans une habile symétrie, il ménageait » à chacun des jouissances particulières sans laisser deviner » son bienveillant artifice » (3). Ceci est très important ; Fauvel nous est présenté comme un artiste et comme un

(1) Voici une courte bibliographie sur Fauvel :

— Papiers à la Bibliothèque Nationale : Manuscrits français, 22.870-22.877.

— *Revue archéologique* de 1897, tomes XXX et XXXI, 5 articles de P. Legrand. « Bibliographie de Louis-François Fauvel ».

— *Revue d'Histoire littéraire*, 1912, tome XIX, un article de Louis Hugu.

— Comte de Marcellus. *Souvenirs de l'Orient*, Paris, Debécourt, 1839, tome II.

— Comte de Forbin. *Voyage dans le Levant*, Paris, Imprimerie Royale, 1819.

— D'Estournel. *Journal d'un voyage en Orient*, Paris, Crapelet, 1844, tome I.

— Lamartine. *Cours familier de littérature*, Paris, 1862, tome XIII, pp. 224 et 225.

(2) Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 438.

(3) *Souvenirs de l'Orient*, t. II, p. 356.

psychologue. D'abord il aime *ses* ruines, les *effets* de ses ruines ; ensuite il essaye de se mettre à la portée du voyageur, il essaye de l'intéresser, de lui donner du plaisir. Voilà un premier point auquel René, immanquablement, va se laisser prendre.

Deuxième point : Fauvel ne manquait, sur l'aride terrain de la science, ni d'imagination ni même de romanesque ; il savait situer avec une charmante désinvolture, et toujours beaucoup d'assurance, ruines et souvenirs : « Venez à » l'agora, maintenant le bazar, c'est la même chose qui » seulement a changé de nom ; c'est encore là que sont les » boutiques, mais vous n'y rencontrerez plus ces marchands » d'herbes dont Alcibiade craignait les railleries... » (1).

« Personne n'a imaginé ou propagé plus de dénominations pompeuses, mais gratuites », nous dit Legrand dans son article de la *Revue Archéologique* (2). « Pour lui de » beaux tombeaux sur la route d'Eleusis s'appelaient d'em- » blée tombeaux de Thrasybule, de Périclès, etc. ; un caveau » proche la porte Mélitide s'appelait caveau de Cimon, et » ainsi de suite. » On voit l'homme, un bohème de l'érudition.

Il semble que pour Fauvel la science ait été non point de créer de la vérité, mais de créer de la joie. Son érudition (et il en avait, bien qu'il ne connût pas l'orthographe) était toute pratique, orientée vers la découverte, très éloignée en tous cas de ces « nids à rats que sont les bibliothèques ». Comment douter alors de la vive sympathie et de l'intérêt qu'il sut inspirer à Chateaubriand ?

Certainement, Fauvel fit ce qu'Avramiotti avait dédaigné de faire : au lieu d'étaler lourdement sa science aux yeux

(1) *Portefeuille du comte de Forbin*, Paris, Challamel, 1842, p. 40.

(2) 1897, tome XXXI, pp. 100 et 101.

du poète, il sut flatter habilement « l'aimable auteur d'Atala » (1), le flatter en lui demandant son avis, en discutant avec lui de problèmes archéologiques. On imagine la surprise joyeuse de René ; après tout, pourquoi ne serait-il pas savant, lui aussi ?

C'est pourquoi ces quatre jours d'Athènes furent pour Chateaubriand, en compagnie de Fauvel, quatre jours de joie : « Rien ne sentait le consul chez mon hôte ; mais tout » y annonçait l'artiste et l'antiquaire. Quel plaisir pour moi » d'être logé à Athènes dans une chambre pleine des plâ- » tres moulés du Parthénon ! (2). Tout autour des murs » étaient suspendus des vues du temple de Thésée, des plans » des Propylées, des cartes de l'Attique et de la plaine de » Marathon. Il y avait des marbres sur une table, des mé- » dailles sur une autre, avec de petites têtes et des vases de » terre cuite. On balaya, à mon grand regret, une vénéra- » ble poussière ; on tendit un lit de sangle au milieu de » toutes ces merveilles ; et comme un conscrit arrivé à l'ar- » mée la veille d'une affaire, je campai sur le champ de » bataille » (3).

On peut se douter que Fauvel, de son côté, n'était peut-être pas tout à fait désintéressé. L'idée que le grand poète pourrait un jour « attester ce qu'il a vu » (4) le flattait agréablement. Aussi il le mène à Ambelokipi visiter « la » caverne où l'on portait les corbeilles mystérieuses, les

(1) Lettre de Fauvel à M. de Choiseul, datée du 30 septembre 1806. Manuscrits français, n° 22.871, folio 14. Reproduite par Louis Hugu, dans la *Revue d'Histoire littéraire*, tome XIX, 1912.

(2) C'est la première fois, sans doute, qu'il s'est trouvé en contact avec les marbres du Parthénon. Il ne nous dit pas s'il connaissait le fragment de la frise des Panathénées, rapporté par Choiseul-Gouffier, et qui se trouvait à Paris depuis 1802. Voir ci-dessous p. 301.

(3) *Itinéraire*, p. 181.

(4) Manuscrits français, n° 22.871, folio 14.

» ruines du temple, des colonnes, des chapiteaux ioniques, » un puits et des myrtes antiques » (1). Fauvel tenait à ces myrtes comme à la prune de ses yeux. C'était pour lui la preuve évidente qu'il s'agissait du temple d'Aphrodite-aux-Jardins, et, bon enfant, Chateaubriand admet que les myrtes, en effet, « répondent à bien des objections » (2). Et il ajoute, ce qui prête à sourire : « Voilà comme nous sommes, nous autres amateurs de l'antique, nous faisons » preuve de tout » (3). Le voilà tout à fait conquis !

Fauvel traîne aussi son disciple au Pirée où il lui fait voir une découverte qui ne lui tient pas moins au cœur que celle du temple d'Aphrodite — le tombeau de Thémistocle (4). Et là aussi Chateaubriand à qui on a la suprême coquetterie de demander son avis, approuve de bonne grâce et trouve même des arguments en faveur de l'opinion de Fauvel (5).

Que Fauvel ait eu une grande influence sur l'esprit de Chateaubriand, on n'en peut guère douter. « Je me suis » fait un vrai plaisir », écrit-il dans une lettre datée du 30 septembre 1806, « de lui communiquer les connaissances » locales qu'un long séjour m'a mis dans le cas d'acquies- » rir » (6). Voilà qui est clair, et l'on sait que Fauvel était

(1) Manuscrits français, n° 22.871, folio 14. Il s'agit toujours de la même lettre de Fauvel à Choiseul-Gouffier, du 30 septembre 1806.

(2) *Itinéraire*, p. 200. Il connaît cependant l'opinion de Chandler : le temple se trouverait sur l'emplacement de Panagia-Spiliotissa. « Je vis incrustée dans la muraille, écrit Chandler, en dehors, une » inscription relative au temple de Vénus. » (*Voyage dans l'Asie Mineure et en Grèce* t. II, p. 500). De nos jours, d'après M. Salomon Reinach, le temple d'Aphrodite-au-Jardin serait identifié, grâce à une inscription, avec celui d'Athéna et de Zeus Melichios.

(3) *Itinéraire*, p. 200.

(4) Manuscrits français, n° 22.871, folio 14.

(5) *Itinéraire*, p. 198.

(6) Cette lettre est adressée à Talleyrand. Manuscrits français, n° 22871, folio 13. Publiée également par Louis Hugu, dans la *Revue d'histoire littéraire* 1912, tome 19.

resté vingt ans en Grèce, qu'il avait exploré Sparte, dessiné les monuments de Mycènes, moulé la frise et les métopes du Parthénon.

Fauvel fut pour Chateaubriand, en sachant conquérir habilement son amitié, une de ces sources vivantes à l'influence féconde. Voyons son œuvre : « M. Fauvel me faisait » remarquer çà et là des morceaux de sculpture qui servaient de bornes, de murs ou de pavés : il me disait combien ces fragments avaient de pieds, de pouces et de lignes ; à quel genre d'édifice ils appartenaient, ce qu'il en fallait présumer d'après Pausanias ; quelles opinions avaient eu à ce sujet l'abbé Barthélémy, Spon, Wheler, Chandler ; en quoi ces opinions lui semblaient (à lui, M. Fauvel) justes ou mal fondées » (1). Qui ne reconnaîtrait ici le plan même suivant lequel a été conçu l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* ? Chateaubriand poète ne dédaigne pas de nous dire combien le Parthénon a de pieds ou de pouces (2). Il ne dédaigne pas de citer Pausanias, Barthélémy, Spon, Wheler, Chandler et cent autres. Quant à nous dire ce que lui (M. de Chateaubriand) pense de leurs arguments nous sommes assurés qu'il le dira plutôt six fois qu'une.

Mais il y a mieux ; *doué d'un sens très vif du goût et de la forme, Fauvel sut faire admirer à Chateaubriand les œuvres grecques de la belle époque*. Il lui énonça les règles du « bon goût ». Nous savons par Marcellus (3) que Fauvel s'indignait volontiers à l'aspect de ce qu'il appelait « le style de décadence » (ainsi les colonnes du temple de Zeus-Olympien à Athènes). Quand après lui Chateaubriand insiste,

(1) *Itinéraire*, p. 184.

(2) *idem.* p. 188.

(3) *Souvenirs de l'Orient*, t. II, p. 361.

au sujet de ce même temple, sur la « dégénération de l'art » (1), quand il affiche du mépris pour tout ce qui lui rappelle l' « éternel corinthien » (2), nous pouvons toucher du doigt l'influence de Fauvel (Chandler que Chateaubriand a lu avec soin ne paraît pas avoir remarqué ce caractère inférieur de l'architecture grecque chez les Romains) (3). C'est qu'il y a progrès immense si l'on compare Chateaubriand auteur de *l'Itinéraire* à Chateaubriand auteur de la *Lettre sur la Campagne romaine*. Ici, il n'avait pas l'air de faire de différence entre le style du Colisée et celui du « sublime » Panthéon ; nous le voyons maintenant distinguer l'art grec de l'art romain, et mieux encore distinguer différentes époques dans l'art grec : « Tout ce que les empe- » reurs ont touché à Athènes se reconnaît au premier coup » d'œil et forme un disparate sensible avec les chefs-d'œuvre du siècle de Périclès... on y sent la grandeur, mais » aussi l'infériorité romaine » (4). Ceci dit en parlant des ruines des théâtres d'Athènes. Et, en effet, l'Odéon d'Hérode-Atticus est du temps d'Hadrien et il est de style romain : une ordonnance à trois étages dont les arceaux massifs contrastent un peu lourdement avec les colonnes des Propylées et du Parthénon qui les dominent.

Tout ceci n'est pas, chez Chateaubriand, de la science livresque ; on sent fort bien que le poète a dû être accompagné sur les ruines d'Athènes ; son guide bienveillant lui aura fait remarquer la « sage économie d'ornements », l' « heureux mélange de simplicité, de force et de grâce » (5)

(1) *Itinéraire*, p. 196.

(2) *Idem.* p. 288.

(3) Ce que Chandler dit sur le temple de *Zeus-Olympien* : voir *Voyagé dans l'Asie Mineure et en Grèce*, t. II, pp. 454 et 455.

(4) *Itinéraire*, p. 203. Nous revenons sur ce point dans le chapitre consacré aux *Martyrs*, voir pages 271 et 272.

(5) *Itinéraire*, p. 189.

des monuments de l'Acropole et du temple de Thésée ; il lui aura ensuite montré, par comparaison, des édifices tels que l'arc d'Hadrien, l'Odéon d'Hérode-Atticus, le monument de Philopappos (1). En d'autres termes, il aura appris à penser à celui qui savait, si admirablement, peindre. C'est que Chateaubriand à Athènes ne se contente pas de visiter les ruines « en perspective ». Pénétré de la bonne volonté « d'étudier l'antique et de bien faire » (2), vous voyez l'« écolier docile » (3) suivre réellement et avec beaucoup d'attention des *cours* d'archéologie. Désormais, et parce que Fauvel voulait que « l'aimable auteur d'Atala » se rendît « à l'évidence » (4), il a pris l'habitude de se poser devant les monuments non plus seulement en peintre et en artiste, mais dans l'attitude grave de celui qui connaît, qui discute et qui juge.

Désormais, il a la passion de la découverte, de la découverte savante. En voici quelques exemples : Sur l'architrave du fronton Est du Parthénon, celui qui regarde le mont Hymette, il remarque entre des traces de boucliers, des marques de clous. Attention ! Ces clous devaient servir à rattacher les lettres de bronze des inscriptions : « M. Fau- » vel pensait que ces clous avaient servi peut-être à retenir » des guirlandes ; mais je l'ai ramené à mon sentiment, en » lui faisant remarquer la disposition régulière des trous.

(1) *Itinéraire*, p. 186, « monument d'un mauvais goût » dit Chateaubriand en parlant du monument de Philopappos. On ne saurait mieux dire. Cf. figure au tome III, chap. V, des *Antiquités d'Athènes*, de James Stuart. Le monument de Philopappos date de 114-116 après J.-C.

(2) *Itinéraire*, p. 181.

(3) *idem.* *idem.*

(4) Manuscrits français, n° 22.871 folio 14. Lettre à Choiseul-Gouffier du 30 septembre 1806.

» De pareilles marques ont suffi pour rétablir et lire l'inscription de la Maison Carrée à Nîmes. Je suis convaincu que si les Turcs le permettaient, on pourrait aussi parvenir à déchiffrer les inscriptions du Parthénon » (1). Prédiction qui s'est, depuis, réalisée. L'inscription devinée par Chateaubriand a été retrouvée plus tard ; elle date de l'an 61 et elle est en l'honneur de Néron (2).

Voici une « découverte » faite sur place. Elles sont le plus souvent tirées des précieux volumes qui encombrant sa table de travail — le *Voyage en Grèce*, ne l'oublions pas, a été écrit quatre ans après avoir été vécu, et pour tout ce qui n'a pas trait au paysage, aux effets pittoresques, à la lumière, il est bon de rafraîchir un peu, au besoin d'enrichir sa mémoire. Supposons qu'il lise dans Le Roy au sujet de Sparte (3) : « On n'a pas encore bien éclairci quelle était la situation de l'ancienne Sparte par rapport à l'Eurotas » et à Mistra ». Immédiatement, il voudra lui, avoir « éclairci quelle était la situation de l'ancienne Sparte par rapport à l'Eurotas et à Mistra ». Nous lisons alors, émerveillés, une description interminable de ses « recherches » qui, il l'espère bien, « passeront à l'avenir » (4). Il ira, par une sorte de raffinement dans le sourire, jusqu'à situer exactement l'heure et le jour de cette découverte historique. C'était, sachez-le bien, le 18 août 1806, à 9 heures du matin (5) (ce qui est manifestement faux, puisque Fauvel certifie qu'il était le 19 août, déjà, à Athènes) (6).

Autre exemple : « En s'occupant de recherches ulté-

(1) *Itinéraire*, p. 189.

(2) Gustave Fougères, *la Grèce*.

(3) *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, vol. II, p. 30.

(4) *Itinéraire*, p. 157.

(5) *idem.* p. 155.

(6) Manuscrits français, n° 22.871, folios 13 et 14.

» rieures, écrit Pouqueville en parlant des ruines de Mycènes (1), on trouverait inmanquablement les tombeaux d'Egiste et de Clytemnestre qui n'étaient pas éloignés. » Soyez assurés que Chateaubriand a senti un bon moment le sol « retentir » (2) sous les pas de son cheval, pour nous apporter, toute chaude et glorieuse, sa découverte. Et il ajoutera, comme sidéré par sa propre valeur : « Ce serait donc le tombeau de Clytemnestre et d'Egiste que j'aurais retrouvé ?... singulière destinée qui me fait sortir tout exprès de Paris pour découvrir les cendres de Clytemnestre ! » (3).

Autre exemple encore : « Je fus surpris, dit Le Roy en parlant du temple de Corinthe (4), de la proportion extraordinairement courte de ces colonnes... on ne peut dire dans quel temps ni par qui il a été construit. » Eh bien, René le dira, bien qu'il ne les ait pas vues, ces fameuses colonnes, mais cela n'a pas d'importance : « Ce monument dessiné par Le Roy valait la peine d'être rappelé, parce qu'il prouve, ou que le premier dorique n'avait pas les proportions que Pline et Vitruve lui ont assigné depuis, ou que l'ordre toscan, dont ce temple paraît se rapprocher, n'a pas pris sa naissance en Italie » (5). Méditez cette dernière remarque : l'ordre toscan est né à Corinthe ! Toute une vie laborieuse de savant ne suffirait peut-être pas pour aboutir à une telle découverte, mais Chateaubriand poète découvre cela en un tour de main. Malheureusement il oublie, tout en rappelant que ces colonnes

(1) *Voyagé en Morée, à Constantinople, en Albanie, pendant les années 1798, 1799, 1800 et 1801*, t. I, pp. 493 et 499.

(2) *Itinéraire*, p. 165.

(3) *idem. idem.*

(4) *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, p. 28 du tome II.

(5) *Itinéraire*, pp. 166 et 167.

de Corinthe n'avaient point de base, que l'ordre toscan justement en avait une.

Désir de placer son mot dans les discussions entre savants, de prouver qu'il est bien de la partie. *Son pittor anch' io.* De passage à Litterne (1), il faudra qu'il donne son avis sur le tombeau de Scipion l'Africain et sur la fameuse épitaphe qui s'y trouvait gravée : « Ingrata patria, ne ossa » quidem habes ». Il a lu Charles Duclos : « Lorsque » les Vandales, dans le v^e siècle, détruisirent Litterne, il ne » restait plus de l'épitaphe que le mot *patria* » (2). Il cherche ce mot de « patria » avec avidité, dans toute la ville. Il ne le trouve pas. Et de conclure que l'inscription elle-même n'a jamais dû exister, que les savants se trompent. Et de le prouver en quatre paragraphes, avec de longs détails (3) (ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas d'admettre l'opinion commune dès que le caractère du sujet le demande : Poésie oblige) (4).

A-t-il l'occasion de citer dans les *Martyrs* l'ancien palais des Thermes de Paris : « L'opinion vulgaire est que le » palais des Thermes, dont on voit encore des voûtes rue » de la Harpe, fût bâti par Julien. C'est une erreur, Julien » agrandit peut-être ce palais, mais il ne le bâtit pas. Les » meilleurs critiques en font remonter la fondation au » moins à Constantin-le-Grand, et je crois qu'il est plus » naturel encore de l'attribuer à Constance son père, qui

(1) Qu'on nous excuse d'abandonner, momentanément, la Grèce. Il s'agit d'étudier Chateaubriand savant-amateur, et les remarques que nous allons faire ne sauraient trouver place dans un autre chapitre.

(2) *Voyage en Italie*, page 158.

(3) *Lettre à Fontanes*, tome VI, pages 320 et 321.

(4) *Martyrs*, t. IV, p. 75, et *Itinéraire*, p. 437.

» fit un bien plus long séjour dans les Gaules » (1). Idée d'ailleurs directement inspirée de Piganiol de la Force (2).

Rencontre-t-il, sur son chemin entre Rama et Jérusalem, quelques ruines, il faut qu'il en définisse le caractère et l'architecture : « L'abbé Mariti attribue ce monument à » je ne sais quels moines. Pour un voyageur italien, l'erreur » est grossière. Si l'architecture de ce monument n'est pas » hébraïque, elle est certainement romaine : l'aplomb, la » taille et le volume des pierres ne laissent aucun doute » à ce sujet » (3).

Parle-t-il, à propos de son passage à Eleusis, d'une statue qu'il n'a pas vue, mais sur laquelle il a lu quelque chose, il faudra que nous subissions les idées de Pausanias, de Strabon, de Pline, de Guillet, de Chandler. Serait-ce une statue de Proserpine ? Une statue de Cérès ? Une cariatide ? Serait-elle de Praxitèle ? Rassurez-vous, René est là pour décider : « A en juger par le trait que nous avons de cette » statue, elle pourrait bien ne représenter qu'une Cané- » phore » (4).

Parfois, par un suprême artifice, ses questions restent à l'état de questions, ce qui, évidemment, doit faire réfléchir. Le tombeau *dit* d'Agamemnon à Mycènes : « Ce sépulcre » a-t-il toujours été caché sous la terre comme la rotonde » des Catacombes à Alexandrie ? S'élevait-il, au contraire, » au-dessus du sol, comme le tombeau de Cecilia-Metella » à Rome ? Avait-il une architecture extérieure et de quel

(1) *Martyrs*, p. 438.

(2) *Description de Paris et de ses monuments*, tome V, p. 488.
Les thermes datent, en effet, du règne de de Constance Chlore.

(3) *Itinéraire*, tome V, p. 276.

(4) *idem*. pp. 174 et 175.

» ordre était-elle ? Toutes questions qui restent à éclaircir » (1).

Parfois, il se trompe, tout bonnement (2), mais nous nous souviendrons que les savants sont faillibles, surtout lorsqu'ils s'appellent M. de Chateaubriand. Rappelant l'idée de Fauvel qui croyait, avec raison, que le Parthénon s'ouvrait à l'Est (il avait remarqué les traces des boucliers sur la façade Est) : « L'idée est ingénieuse », objecte-t-il, « mais la preuve n'est pas bien solide ; outre mille raisons » qui pouvaient avoir déterminé les Athéniens à suspendre » les boucliers du côté de l'Hymette, on n'avait peut-être » pas voulu gâter l'admirable façade du temple, en la chargeant d'ornements étrangers » (3).

Mais il suffit sur ce sujet. Les véritables sources des idées scientifiques de Chateaubriand ce sont ses livres : Spon (4) et Chandler (5) pour Athènes, Chandler encore pour le cap Sunium, Le Roy pour Sparte, Barbié du Bocage (6) pour Mycènes. Qu'on nous permette de rappeler quelques traits essentiels, déjà connus. Chandler a été, parmi ces auteurs, le plus pillé — sans doute Fauvel le lui avait-il

(1) *Itinéraire*, p. 164. Il est probable que le tombeau d'Agamemnon devait consister en une chambre sépulcrale, au-dessus de laquelle s'élevait une stèle. (Cf. Raoul-Rochette, *Monuments inédits, Oresteide*, pl. 30, p. 152-154).

(2) Un bel exemple de bévue : le tombeau d'Agamemnon reçoit, dit-il, « la lumière par le haut » (*Itinéraire*, p. 164), Avramiotti nous apprend qu'il recevait la lumière par la porte, mais que « par accident, la grande pierre qui se trouve au sommet avait été déplacée et Chateaubriand de croire qu'il y avait là un dôme qui donnait la lumière ». Avramiotti, p. 64.

(3) *Itinéraire*, pp. 188 et 189, note.

(4) Spon et Wheler. *Voyage en Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*. Chateaubriand doit à Spon, notamment son paragraphe sur la nouvelle Athènes : Spon, t. II, p. 170 ; Chateaubriand, *Itinéraire*, p. 196.

(5) *Voyage dans l'Asie-Mineure et en Grèce fait en 1764-1766*. Le tome II est consacré à la Grèce.

(6) *Description topographique et historique de la plaine d'Argos et d'une partie de l'Argolide*. Chateaubriand cite Barbié du Bocage. *Itinéraire*, p. 163.

indiqué. Le voyage d'Athènes de Chateaubriand est comme calqué sur celui de Chandler : on voit les mêmes vestiges, on fait à peu près les mêmes découvertes. Par malheur, Chandler allait d'Athènes à Eleusis, tandis que Chateaubriand passe par Eleusis avant d'arriver à Athènes (du moins il le dit) ; conséquence désastreuse : les ruines de l'*Itinéraire* sont, sur ce court parcours, placées dans l'ordre inverse ; on cite en premier ce que l'on aurait dû citer en dernier (1).

A Athènes même, il copie Chandler en décrivant la Pnyx (2), le temple de Thésée (3), les frontons du Parthénon (4). A Sunium, en décrivant le temple d'Athéna Suniade (le temple de *Poséidon*) :

CHANDLER (5) (1806)

CHATEAUBRIAND (6) (1811)

« Le temple de Minerve-
» Suniade était de *marbre*
» *blanc* ; et il fut vraisem-
» blablement construit à la
» même époque où les Athé-
» niens élevèrent dans la

« Ce temple est *d'ordre*
» *dorique* et du bon temps
» de l'architecture.
» Je découvrais au loin la
» mer de l'Archipel, avec
» toutes ses îles : le soleil

(1) Cf. Avramiotti, p. 99.

Les idées de Chateaubriand sur les monuments n'étaient pas toujours très précises. Sortant de la maison de Fauvel, il prend le portique de l'Agora pour un temple (*Itinéraire*, p. 183). En rentrant quelques jours plus tard, il n'a plus l'air de se rappeler d'avoir déjà vu ce monument. Il le nomme cette fois-ci plus justement, l'« entrée de l'Agora » (p. 203). Cf. Avramiotti, p. 103 et 104.

(2) Chandler, *Voyages en Grèce*, t. II, p. 434; Chateaubriand, *Itinéraire*, pp. 184 et 185.

(3) Chandler, t. II, p. 443 ; Chateaubriand, *Itinéraire*, p. 184.

(4) Chandler, t. II, pp. 392 et 393 ; Chateaubriand, *Itinéraire*, page 188, note ; voir ci-dessous pp. 302 et 303.

(5) Tome II, p. 296. Ce rapprochement a déjà été fait, mais nous le répétons pour le commenter. Cf. Garabed, *Chateaubriand en Orient*, p. 76.

(6) *Itinéraire*, p. 213.

» citadelle de leur ville, à » couchant rougissait les
» la même déesse, le grand » côtes de Zéa et les qua-
» temple, surnommé le Par- » torze belles colonnes de
» thénon. Ce qu'il y a de cer- » *marbre blanc* aux pieds
» tain, c'est qu'il est de *l'or-* » desquelles je m'étais assis.
» *dre dorique*... » Les sauges et les géné-
» vriers répandaient autour
» des ruines une odeur aro-
» matique, et le bruit des
» vagues montait à peine
» jusqu'à moi. »

On voit la ressemblance, et en même temps la différence, l'immense différence. « Ce temple est d'ordre dorique et du bon temps de l'architecture. » En quelques mots, Chateaubriand a résumé tout l'essentiel de la description de Chandler. Et voyez avec quel feu, avec quel enthousiasme le savant-amateur se jette sur ce *marbre blanc* ! Il va l'enchâsser dans une symphonie colorée ce « *marbre blanc* » ; il va faire monter à lui ainsi que des sirènes le bruit des vagues et le parfum des sauges.

Nous ne parlerons pas des emprunts faits à Le Roy. La question de la « découverte » des ruines de Sparte aura sa place importante dans le chapitre « *Chateaubriand et les préoccupations artistiques de son temps* », à côté d'autres « découvertes » du même genre.

Si l'on en croit le Père Garabed, la description de Mycènes aurait été faite d'après la *Description de la plaine d'Argos*, par Barbié du Bocage (1).

Chateaubriand : « Deux lions de forme colossale, sculptés

(1) *Chateaubriand en Orient*, p. 130. La *Description de la plaine d'Argos* a paru seulement en 1834, mais Barbié du Bocage en avait lu, dès 1809, un extrait à l'Institut. (Cf. *Mag. encyclop.*, t. IV, 1810).

» des deux côtés de cette porte en sont le seul ornement : ils
» sont représentés en relief, debout et en regard (1), comme
» les lions qui soutenaient les armoiries de nos anciens che-
» valiers ; ils n'ont plus de têtes. Je n'ai point vu, même
» en Egypte, d'architecture plus imposante ; et le désert
» où elle se trouve ajoute encore à sa gravité » (2).

L'analogie de la sculpture mycénienne et de la sculpture égyptienne, ces lions qui paraissent être les supports d'un écusson, tout ceci, Barbié du Bocage l'avait noté (3). Mais là où l'archéologue jette ses observations pêle-mêle, sans art, Chateaubriand groupe, moule, sculpte, en vue de l'effet d'ensemble. Il ajoute aussi : Barbié du Bocage n'avait pas parlé du désert, ce fameux désert dont la « gravité » fait ressortir l'« imposant » du relief. Le désert est du grand artiste qui, ainsi que le disait Sainte-Beuve, « referme le cercle d'or ».

La fin de la description paraît avoir été empruntée à un article de Petit-Radel dans le *Magasin Encyclopédique* de 1810 : « Cette architecture, écrit Chateaubriand, est du genre
» de ces ouvrages que Strabon et Pausanias attribuent aux
» Cyclopes, et dont on retrouve des traces en Italie. M. Petit-
» Radel veut que cette architecture ait précédé l'invention
» des ordres » (4). Pour Petit-Radel, les constructions dites
« cyclopéennes » (à Mycènes, Argos, Tirynthe...) étaient formées de blocs polyédriques irréguliers. Aussi se distinguaient-elles des ruines postérieures formées de blocs en

(1) Le thème des animaux qui s'affrontent est un motif oriental. On le retrouve dans les monuments de la Perse.

(2) *Itinéraire*, p. 164.

(3) Et aussi Bartholdy. Voir *Voyage en Grèce, fait en 1803 et 1804* (traduit de l'allemand), t. I, p. 260.

(4) *Itinéraire*, p. 164.

parallélogrammes (1). Théorie qui fut d'ailleurs battue en brèche (2).

Nous n'avons pas voulu donner une liste complète des emprunts de Chateaubriand ; le travail a d'ailleurs déjà été fait, du moins en partie. Nous avons préféré rester au cœur même du sujet, « Les idées artistiques de Chateaubriand », esquisser à larges traits une tendance générale à créer de la poésie avec des matériaux ingrats et arides. Car le savant-amateur reste artiste ; il est savant dans la mesure où la science peut créer de la beauté. Il faut toujours en revenir là. Ce sera une des conclusions de ce chapitre ; l'autre conclusion est celle-ci : Chateaubriand qui ne possède pas de véritable science archéologique (autrement dit celle qui s'acquiert avec effort et après de longues années), Chateaubriand qui se contente de coudre bout à bout des bribes détachées de lectures, ne manque cependant pas de ce que nous pourrions appeler l'*intuition scientifique*. Il lui arrive, parce qu'il est poète, de deviner, de prévoir une conception des choses plus large, plus juste que ne l'était celle de son époque.

Il devine dans la grandeur, dans la majesté des ruines de Mycènes, un art réaliste qui n'est point celui de la Grèce classique (3). Et, n'en déplaise à Avramiotti, il semble avoir eu, dans sa hâte de découvrir les tombeaux des Atrides, comme le pressentiment des fouilles de Schliemann.

Ses réflexions générales sur le Parthénon abondent en trouvailles originales. Nous avons vu que, comparant le rocher de l'Acropole à un « piédestal » (4), il avait pres-

(1) *Magasin Encyclopédique* de 1810, t. III, pp. 342 et suivantes.

(2) Voir trois lettres de F. Ch. Sickler, à Millin. *Magasin Encyclopédique*, 1810, t. I, p. 241 ; 1811, t. II, p. 49 et p. 301.

(3) *Itinéraire*, p. 164.

(4) *Idem.* p. 187.

senti Quinet. Il admire la « justesse », l'« harmonie », la « simplicité » (1), des proportions ; la grandeur dans l'ensemble, le « fini » (2) dans les détails. « La frise de la Cella », dit-il (elle était encore en place alors qu'il se trouvait à Athènes), « règne comme un bandeau au haut d'un mur plein et uni » (3). De telles réflexions ne se trouvaient ni dans Stuart, ni dans Chandler, mais elles pourraient être les nôtres aujourd'hui.

V. — L'Antiquité après le Voyage en Grèce

Les Martyrs

Tout le monde sait que la fin du XVIII^e siècle et que les premières années du XIX^e furent, par réaction contre la « petite manière », une époque de passion pour l'Antiquité. C'est l'influence des fouilles célèbres à Herculaneum (1711), à Pæstum (1750), à Pompéi (1755). L'influence aussi des idées des savants et des théoriciens : le comte de Caylus dans son *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, romaines et gauloises* (1752), Cochin dans le *Mercur* de 1754, le marquis de Marigny, l'abbé Barthélémy, Winckelmann, combattent tour à tour pour l'Antiquité. Le gréco-romain devient à la mode ; le pompéien succède, dans le boudoir de Marie-Antoinette à Fontainebleau, au style rocaille. La Révolution hérite de ce goût, plus tard l'Empire ; l'antiquité est partout, dans l'architecture, la sculpture, le mobilier, les arts décoratifs, le costume.

Ne nous étonnons donc pas si les *Martyrs*, parus à cette

(1) *Itinéraire*, p. 188.

(2) *Idem.* p. 190.

(3) *Idem.* p. 189 ; il s'agit de la frise des Panathénées, transportée à Londres, en 1811, par lord Elgin.

époque et dont le sujet devrait être le contact ou le heurt entre l'antiquité païenne et l'antiquité chrétienne, affirment à chaque page le goût, la préférence de l'auteur pour l'antiquité païenne. Lui-même atteste sa préférence et ceci en dépit des exigences de sa thèse : « J'adore les anciens ; je » les regarde comme nos maîtres » (1). Et dans une note du livre VIII : « Il faut beaucoup imiter les anciens et très » peu les modernes ; on peut suivre les premiers en aveu- » gle ; mais on ne doit marcher sur les pas des seconds » qu'avec précaution » (2).

Le goût pour l'Égypte est très vif dans les *Martyrs* ; tout le livre XI lui est consacré. Remarquons aussi que d'après les *Martyrs* et l'*Itinéraire*, l'art grec serait issu de l'Orient, plus précisément de l'Égypte (3).

Il y a plus : dans les *Martyrs*, le caractère « antique » a fait tache d'huile, pourrait-on dire, sur le caractère « chrétien » : on insiste perpétuellement, en peignant les mœurs des chrétiens, sur ce qui les rapproche des mœurs antiques. Il semble que le christianisme ne puisse avoir de chance de succès que s'il se présente comme la continuation logique, comme le développement naturel de l'antiquité païenne. Au livre II, on aura remarqué que la scène des moissonneurs chez Lasthènes chrétien est une peinture antique, digne, Chateaubriand le dit lui-même, du bouclier d'Achille (4) ; au livre XI, Rome chrétienne n'inspire de si beaux accents

(1) *Examen des Martyrs*, p. 558.

(2) *Martyrs*, p. 434 ; Cf. note, p. 386 : « Je crois qu'on ne doit imiter ni ce grand écrivain (Bossuet), ni aucun auteur moderne. Il » n'y a que les anciens qui soient modèles ; eux seuls doivent être » constamment l'objet de nos études et de nos efforts... »

(3) *Martyrs*, p. 163 ; *Itinéraire*, p. 358 à 360. Sur l'art égyptien inspirateur, voir le Chapitre Préliminaire, pages 60 et suivantes.

(4) *Martyrs*, pages 32 et 33. « Tu me sembles tout à fait des temps antiques », dit le père de Cymodocée à Lasthènes, p. 33.

à l'anachorète Paul, que parce qu'elle est l'héritière de Rome antique (1). Plus même, il peint le Ciel et l'Enfer chrétiens d'après l'idée si fausse qu'il se faisait d'une mythologie d'opéra chez les Grecs. On se souvient, dans le *Génie du Christianisme*, de l'*Ange de la Solitude*, du *Génie des rêveries du cœur*, de l'*Ange du matin*, de l'*Ange de la nuit*, de l'*Ange de l'Amitié* (2). Dans les *Martyrs*, l'*Ange des Saintes Amours* n'est qu'une Astarté chrétienne, l'*Ange des mers* est un Neptune chrétien. Les attributs mêmes ne leur font pas défaut ; l'*Ange des mers* est assis sur un trône de cristal, et tient, entre ses mains, un frein d'or (3) ; l'*Ange du sommeil* brandit un sceptre d'or (4).

On sait que les *Martyrs* ont été conçus et en partie composés *avant* le voyage de Grèce : « Les *Martyrs* étaient achevés » en grande partie, principalement le récit d'Eudore, lorsque » je suis parti pour l'Orient ; c'est un fait que beaucoup de » témoins pourraient affirmer. Ainsi, ce n'est pas Eudore » qui voyage en Egypte, en Syrie, en Grèce, parce que j'ai » voyagé dans ces contrées célèbres, mais c'est moi qui suis » allé voir les bords que mon héros a parcourus » (5).

Ainsi donc, on s'est borné, après le voyage, à *corriger* des tableaux qui étaient déjà tracés. Ce serait un travail fructueux que de rechercher sur quoi cette correction s'est effectuée, et quel était le texte des *Martyrs* *avant* le voyage de Grèce. Qu'il nous soit du moins permis de trouver étrange l'attitude de l'écrivain qui place son récit dans des contrées où il n'est jamais allé, et qui ensuite, par scrupule, s'avise de visiter les pays que son héros a parcourus. On

(1) *Martyrs*, pages 165 et 166.

(2) *Génie*, t. II, pages 237 et 238.

(3) *Martyrs*, p. 210.

(4) *idem.* p. 317.

(5) *idem.* p. 588 ; Cf. *Correspondance*, t. I, p. 186 lettre à M^{me} de Custine, du 18 juin 1804.

s'explique le caractère un peu froid, un peu conventionnel des *Martyrs* et que n'auront pu modifier des corrections faites après coup. Les *Martyrs* portent, très fortement empreinte, la marque de l'époque qui les a vu naître (années 1803, 1804 et 1805 *avant* le voyage de Grèce). On y reconnaît très bien, d'une part l'influence et comme la continuation du *Voyage du jeune Anacharsis* ; d'autre part, ce que l'on pourrait appeler le *style empire*. Il faut nous souvenir aussi qu'ils ont été écrits sous l'égide, souvent même avec l'aide directe de deux amis de Chateaubriand tous deux partisans fervents de l'antiquité, Joubert et Fontanes (1), le second très étroit, « ennemi juré des principes de la composition moderne » (2).

L'antiquité dans les *Martyrs*, disions-nous, s'inspire par certains côtés, de celle du *Voyage du jeune Anacharsis* (3) (Anacharsis avait été l'un des livres de chevet de Chateaubriand, et il connaissait, personnellement, l'abbé Barthélemy) (4). Ce n'est pas la Grèce de Phidias que peint Barthé-

(1) Cf. Villemain, « la Tribune Moderne »; Chateaubriand, p. 163.

Consulter sur Joubert, Sainte-Beuve, *Galerie des portraits littéraires*, Paris, 1893, et Victor Giraud, Bibliothèque française du XIX^e siècle. Joubert, Paris, Plon. Puis, de Joubert lui-même, les *Pensées*, *Essais*, *Maximes* et *Correspondance*, Paris, 1850.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, tome III, p. 260. Sur Fontanes, classique décadent, voir Louis Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, pages 330 et 331. Il est possible aussi que le peintre Girodet, très lié avec Chateaubriand au moment de la conception des *Martyrs* (il avait peint son portrait, qui fut exposé au Salon de 1808), ait eu sur le poète une influence. Girodet était poète lui-même et il aimait particulièrement la littérature grecque légère. Il avait traduit les odes d'Anacréon, d'Alcée, de Sappho (voir *Œuvres posthumes* de Girodet, par Coupin, Paris, 1829, deux volumes in-8°, le tome II).

(3) On sait quel fut le succès du *Voyage d'Anacharsis*, il se prolongea pendant tout l'empire. On en fit des imitations : le *Voyage de Polyclète*, par le baron de Théis ; le voyage *d'Anténor*, par Lautier ; les *Courtisanes de la Grèce*, par Chaussard.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 10. Nous nous servîmes de l'édition du *Voyage du jeune Anacharsis* en 4 vol. in-4°, Paris, De Bure, 1788.

lémy, mais une Grèce déjà amollie de « quelques années avant la naissance d'Alexandre » (1). C'est la Grèce des vierges aux pieds nus, des amours gracieux, des guirlandes de fleurs, des « prairies riantes », des « voiles étincelants » (2).

En Grèce, dit Chateaubriand, « tout est suave, tout » est adouci, dans la nature comme dans les écrits des « anciens » (3). On retrouve cette douceur, cette mollesse, au livre V des *Martyrs* dans la peinture de la baie de Naples : il s'agit de l'éclat « velouté » de la campagne, de la « tiède » température de l'air, des « contours arrondis » des « molles inflexions » (4). Plus loin, il parle des « accords voluptueux de la molle Ionie » (5). Insistons sur ce goût — tout à fait général de son temps — pour un art qui n'est plus le grec classique du v^e siècle. Des pages entières de l'*Itinéraire* sont consacrées à la description de la Tour des Vents et du monument de Lysikratès. La Tour des Vents le fait souvenir de Vitruve, Spon, Stuart (6)... Pour ce qui est du monument de Lysikratès « élégante production du génie des Grecs » (7), il sait que l'appellation usitée jusqu'alors de « Lanterne de Démosthène » est fausse ; il sait aussi que l'on en exposa le modèle en terre cuite dans la cour du Louvre (8). Ce monument était alors si célèbre que Choiseul-Gouffier et que Fauvel à Athènes s'occupaient à en

(1) *Voyage du jeune Anacharsis*, t. I. Avertissement.

(2) *idem.*, t. IV, chap. 76, pages 191 et suivantes.

(3) *Itinéraire*, t. V., p. 115.

(4) *Martyrs*, t. IV, p. 72.

(5) *idem.* p. 257.

(6) *Itinéraire*, t. V, p. 203.

(7) *idem.* *idem.*

(8) *idem.* p. 203.

Le monument choragique de Lysikratès a été élevé en 255 avant

prendre des moulages et que les architectes Legrand et Molinos avaient été chargés d'en exécuter une reproduction pour le parc de Saint-Cloud à Paris (1).

Sa sympathie aussi pour les ruines de Pergame où il admire une frise « ornée de guirlandes que soutiennent des têtes de bœufs et des aiglès » (2). Lors de son voyage, il se désespère de ne pouvoir contempler autrement que de son vaisseau ces villes du monde hellénistique que sont Ephèse, Milet, Halicarnasse, Cnide (3) ; jusqu'aux sculptures qui ornent au livre XX des *Martyrs* le palais de Galérius, la *Joueuse de flûte* de Lysippe, la *Vénus* de Praxitèle, l'*Apollon du Belvédère*, le *Laocoon* (4), et qui sont toutes d'une époque postérieure à Phidias.

Tout cela, c'est l'art grec tel qu'on l'aimait au début du XIX^e siècle, alors que l'on voyait au Louvre les originaux de l'*Apollon* et du *Laocoon* (5) apportés de Rome.

J.-C. ; la Tour des Vents est de deux siècles postérieure. Ce ne sont donc ni l'un ni l'autre des monuments de la belle époque. Voir les reproductions dans James Stuart, *The Antiquities of Athens measured and delineated* : la Tour des Vents, au chap. III ; le monument de Lysikratès, au chap. IV du tome I^{er}.

(1) Voir cette reproduction dans Baltard, *Paris et ses monuments*, au tome II, planche 11. Cf. aussi Landon, *Précis historique de la production des arts*, tome I, 1801, pages 372 à 377.

(2) *Itinéraire*, pages 235 et 236.

Pergame, ville hellénistique, fut fouillée par les Allemands de 1879 à 1900. Quand Spon la visita, en 1676, seuls paraissaient encore des débris de murs et c'est dans cet état probablement que Chateaubriand la vit. Cf. sur Pergame, *Voyage pittoresque de la Grèce*, par Choiseul-Gouffier, tome II, Paris, 1809, pp. 32 et 37.

(3) *Itinéraire*, p. 255.

(4) *Martyrs*, p. 275. Voir ci-dessous, p. 299.

(5) Voir A. Babeau. *Le Louvre et son histoire*, Paris, Didot, chapitre sur le Louvre, en 1802. Voir aussi Delécluze, *Louis David, son*

N'oublions pas que l'antiquité, alors très admirée, n'en était pas moins très mal connue. On imitait des détails d'ameublement, on s'asseyait sur des chaises curules, on s'éclairait de lampes antiques, on buvait dans des cratères d'Herculanum, on portait le cothurne et la chlamyde, mais dès qu'il s'agissait de critique, on mêlait volontiers toutes les époques, confondant l'étrusque et le pompéien. David lui-même avait de ces méprises singulières (1).

Et si, de tout ce fatras, une idée surnageait, c'était l'idée des *Martyrs* (c'était aussi celle de M^{me} Staël dans « Corinne ») que rien ne pouvait approcher l'*Apollon du Belvédère*, et que l'époque d'Alexandre devait représenter l'apogée et la plénitude de l'art grec. Encore une fois, Chateaubriand reste de son temps ; les *Martyrs*, nous l'avons noté, se ressentent de l'esthétique davidienne (2).

Il arrive aux tableaux de l'époque impériale, souvent conçus à la manière des bas-reliefs, de sacrifier l'atmosphère au souci des détails : D'où leur aspect souvent raide, leur arrangement voulu. Dans le tableau du Louvre, *Enée racontant à Didon les malheurs de Troie* (Guérin, 1817), et qui est tout encombré d'accessoires, l'attitude des personnages reste raide en dépit de l'intention de Guérin.

Avec Chateaubriand, il n'est pas à craindre qu'il sacrifie jamais l'atmosphère ; sa nature profonde d'artiste ne le

école et son temps, Paris, Didier, pp. 206 et suivantes, et les Goncourt, *La société française pendant le Directoire*, Paris, Didier, 1864, pp. 283 et 284. Nous reviendrons sur tout cela dans le chapitre sur la Sculpture Antique.

(1) Cf. Léon Rosenthal, *David*, pp. 93 et suivantes.

(2) Voir *Chapitre préliminaire*, pages 41 et 42.

lui permet pas. Mais on retrouve parfois dans les *Martyrs* cet aspect un peu guindé, cette raideur dans les attitudes plastiques que ne connaissait pas Homère. Cymodocée tourne ses fuseaux « adossée contre une colonne » (1). Eudore assiste à la reconnaissance d'Euryméduse et de Cymodocée « appuyé sur sa lance » (2). Au livre V, le même Eudore contemple le paysage de Naples appuyé « contre une colonne » (3). Au livre XIV, il emporte sa fiancée derrière la tombe de Léonidas, tenant d'une main sa lance, de l'autre embrassant son sépulcre (4). David s'inspirait de bas-relief : la scène du *Sommeil d'Eudore* est directement inspirée d'un bas-relief du Capitole, le *Sommeil d'Endymion* (5). David s'inspirait des dessins de vases « étrusques » : le récit des fêtes de Flore et de Bacchus dans les *Martyrs* est inspiré des vases grecs (6).

Nous venons de voir les *Martyrs* dans leur époque. Il s'agit maintenant de se demander quelle a été l'influence du voyage de Grèce sur les idées artistiques des *Martyrs* ? Ces idées sont-elles en progrès sur celles du *Génie* et du *Voyage en Italie* ?

Il est indéniable que Chateaubriand, à côté d'une Grèce de convention, a vu la Grèce véritable. Sa scène des Moissonneurs, au livre II des *Martyrs* est prise sur le vif avec le sentiment net de ne point *arranger* la nature. Un Grec,

(1) *Martyrs*, p. 19.

(2) *idem.* p. 24.

(3) *idem.* p. 72.

(4) *idem.* p. 199. Cf. aussi la scène de Cymodocée précipitée aux pieds du Laocoon, p. 278.

(5) *Martyrs*, pp. 22 et 347. Voir ci-dessous, p. 295.

(6) Voir ci-dessous, pp. 306 et suivantes.

Capo d'Istria, rendait lui-même hommage à la vérité des peintures dans les *Martyrs* (1) : « Lorsque l'hiver dernier, » dans ma solitude de Genève, je relisais les descriptions » des vallées de la Messénie, que je voyais avec lui ces longs » ruisseaux de fleurs qui semblent en tracer les contours, et » ces fraîches collines qui la défendent, je me croyais dans » ma patrie, je la sentais vivante sous mes yeux. »

C'est bien la Grèce *vivante* dont on commence à déplorer la honte et l'esclavage, pour laquelle on n'écrit plus de « Voyages du jeune Anacharsis », mais que l'on brûle de visiter les armes à la main, pour laquelle on voudrait mourir, pour laquelle Byron meurt. Grèce où la valeur est unie à la simplicité et presque à la dureté, Grèce de ces « rudes palikares » (2) ou bien de cette « Paysanne à l'œil fier qui va vendre ses blés » (3). Nous reconnaissons dans certains poèmes des *Orientales* (4) et des *Chants du Crépuscule* les peintures tantôt familières, tantôt héroïques ou rustiques de l'*Itinéraire* ou des *Martyrs*. Hugo, qui n'avait pas vu la Grèce, l'imagine à travers l'œuvre de Chateaubriand.

Si nous essayons maintenant, dégageant les conclusions du voyage de Grèce, de définir les idées artistiques qui ont pu être transportées dans les *Martyrs*, nous voyons en premier lieu l'idée de la supériorité de l'art grec. Les monuments grecs dépassent en *grandeur proportionnelle* la grandeur réelle des monuments de Rome : « J'étais au surplus » tombé dans l'erreur commune, touchant les monuments

(1) Voir Villemain, la Tribune Moderne, Chateaubriand, p. 367.

(2) Victor Hugo, Œuvres, Paris, Hetzel et Quantin, 1880, *Chants du Crépuscule*. « A Canaris », 1835.

(3) *Chants du Crépuscule*. « A Canaris », 1832.

(4) *Orientales*. « A Canaris », 1828. « Enthousiasme », 1827. « Navarin », 1827. « L'Enfant », 1828, etc.

» des Grecs : je les croyais parfaits dans leur ensemble ;
» mais je pensais qu'ils manquaient de grandeur. J'ai fait
» voir que le génie des architectes a donné en grandeur
» proportionnelle à ces monuments, ce qui peut leur man-
» quer en étendue ; et d'ailleurs Athènes est remplie d'ou-
» vrages prodigieux. Les Athéniens, peuple si peu riche, si
» peu nombreux, ont remué des masses gigantesques » (1).

Comme Rénan plus tard, Chateaubriand a devant l'Acropole la « révélation du divin » (2) ; l'art moderne, les paysages de nos pays lui font pitié comme ils allaient faire pitié à Renan quelques années plus tard ; il n'éprouve que mépris pour « notre profusion de découpures en carré, en long, en rond, en losange » ; pour « nos colonnes fluettes, guindées sur d'énormes bases » ; pour « nos porches ignobles et écrasés que nous appelons des portiques » (3). Le dôme, tant admiré dans le *Génie du Christianisme* (4), est maintenant qualifié de « calotte ignoble » (5). Jusqu'aux paysages du nord qui perdent pour lui de leur charme ; nous aurions voulu distinguer dans les *Martyrs* ce qui avait été écrit avant le voyage en Grèce de ce qui avait été écrit *après* : c'est bien le Chateaubriand d'*après* le voyage que l'on retrouve dans ces quelques lignes du livre VI : « ...lorsque nous apercevions les horizons noirs » et plats de la Germanie, ce ciel sans lumières qui semble » nous écraser sous sa voûte abaissée, ce soleil impuissant » qui ne peint les objets d'aucune couleur, quand nous » venions à nous rappeler les paysages éclatants de la

(1) *Itinéraire*, t. V, pp. 190 et 191.

(2) Préface à la *Prière sur l'Acropole*.

(3) *Itinéraire*, p. 189.

(4) *Génie*, t. II, p. 290.

(5) *Itinéraire*, p. 149.

» Grèce, les orangers, la beauté de nos fleurs, l'azur velouté
» d'un ciel où se joue une lumière dorée, alors il nous pre-
» nait un désir si violent de revoir notre terre natale... » (1).

Ainsi donc, double conséquence du voyage de Grèce au point de vue de l'art :

Premièrement, le sentiment de la supériorité de l'art grec. des paysages grecs.

Deuxièmement, l'idée de comparer l'art grec à l'art romain. Ceci est capital ; les deux siècles classiques, nous l'avons vu, avaient rarement fait la différence.

« Si après avoir vu les monuments de Rome, écrit Chateaubriand, ceux de la France m'ont paru grossiers, les monuments de Rome me semblent barbares à leur tour depuis que j'ai vu ceux de la Grèce ; je n'en excepte point le Panthéon avec son fronton démesuré. La comparaison peut se faire aisément à Athènes, où l'architecture grecque est souvent placée tout auprès de l'architecture romaine » (2). Et de conclure à la supériorité du Parthénon sur le théâtre d'Hérode-Atticus. En 1828, il compare l'art romain « grandiose, mais froid comme le peuple dont il personnifiait le génie » à l'art grec « tout plein de délicatesse, de charme et de poésie » (3). En 1836, il parle de l'architecture *bâtarde romaine* (4). Ce serait d'ailleurs une erreur de supposer Chateaubriand seul de son avis. Pour ne point parler d'Ingres, David lui-même avait l'intuition d'un art grec différant de l'art romain ; David d'Angers

(1) *Martyrs*, p. 89.

(2) *Itinéraire*, p. 190.

(3) Voir *Revue des Deux-Mondes*, juin 1885, l'article du comte d'Haussonville sur Chateaubriand ambassadeur à Rome.

(4) *Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 493.

trouvait que l'art romain était « le grec abâtardi » (1). Mais Chateaubriand va plus loin encore ; pour lui le style corinthien n'est déjà plus le *beau style* ; après avoir vu le Parthénon, il est désagréablement surpris, à l'église du Saint-Sépulcre, par ces piliers « lourds » ou « maigres » dont le diamètre est sans proportion avec la hauteur. Quand par hasard il trouve quelque chose à louer, c'est sans enthousiasme : quelques colonnes accouplées qui portent la frise sont d'un *assez bon style* ; les corniches se profilent à l'œil avec *assez de grandeur* (2).

Il y a là une arrière-pensée qui est juste ; il a raison de trouver que le style corinthien n'est pas le beau style. L'art grec qui a inventé le corinthien comme les autres ordres ne s'y est pas attaché. Les purs ordres grecs, ce sont le dorique et l'ionique. Nous avons déjà supposé que ce mépris du corinthien — si curieux de la part d'un Français du XVIII^e siècle — (mais à vrai dire contemporain de la vogue de Pæstum) serait dû à l'influence de Fauvel (3).

Il semble maintenant qu'après avoir vu les chefs-d'œuvre de l'art grec, Chateaubriand comprenne, par comparaison, aussi plus profondément le caractère de l'art romain. Les « nuages légers de Germanie », comme disait Sainte-Beuve, se sont dissipés. Le clair-de-lune, en honneur pendant tout le voyage d'Italie, de 1803 et 1804, a maintenant disparu du Forum, du Capitole et du Colisée (4). L'antiquité

(1) *Relations littéraires et Correspondance de David d'Angers*, publiées par Henri Jouin, 1890, p. 209.

Cf. aussi, dès 1758, la préface des *Ruines*, de Le Roy. En 1794, la préface des *Antiquités d'Athènes*, par Stuart et Rewett.

(2) *Itinéraire*, pages 314 et 315.

(3) Voir ci-dessus, pp. 249 et 250.

(4) *Martyrs*, pp. 84 et 85.

romaine est vue en elle-même, dans son individualité, différente de l'art grec, différente aussi de l'art gothique. On nous peint, piaffante et grouillante de vie, « la troupe superbe des chevaliers romains » (1) ; l'enceinte du Colisée n'est plus déserte, elle est peuplée de ses « cent mille » spectateurs, les uns voilés d'un pan de leur robe, les autres portant sur la tête une ombelle » (2). Le paysage de Naples lui-même paraît plus net qu'il ne l'était dans le *Voyage en Italie* ; le soleil couchant a fait place à l'aurore, plus riante, plus en harmonie avec l'atmosphère antique ; un portique se découpe face au ciel, enfermant de l'espace, une colonne au galbe pur se moule dans l'air transparent (3).

L'Antiquité après le Voyage en Grèce **Les influences et l'évolution pendant la seconde moitié** **de la vie de Chateaubriand**

On voit généralement Chateaubriand sous la figure d'un Romantique qui aurait fait pénitence vers la fin de sa vie et qui serait revenu, sagement, au classicisme. On cite des exemples ; il est nommé en 1821 président de la société rétrograde des Bonnes-Lettres, en remplacement de Fontanes ; il attaque vivement les Romantiques dans son dernier ouvrage *l'Essai sur la Littérature* (1836).

Nous avons essayé de prouver, en comparant le *Génie du Christianisme* à *l'Essai sur la Littérature* que le romantisme de Chateaubriand s'était continuellement élargi, enrichi. Nous allons reprendre ici la même thèse à propos du clas-

(1) *Martyrs*, p. 90.

(2) *idem.* p. 321.

(3) Cf. *Voyage en Italië*, p. 297, et *Martyrs*, pages 71 et 72.

sicisme ; le classicisme de l'*Essai sur la Littérature* serait plus large, plus évolué que celui du *Génie du Christianisme*.

Il ne s'agit plus des règles du « beau idéal » (1), il ne s'agit plus de représenter la nature dans « sa grandeur et dans l'idéal de l'art » (2) ; on ne garde des idées de 1801 que les plus larges, celles qui sont susceptibles de développement : union du goût et du génie (3) ; conservation de quelques principes nés « de la nature même » (4). A côté de cela, des idées nouvelles : il faut juger d'une épopée, non d'après des *règles* fixes, érigées *a priori*, mais d'après la vie de l'auteur, d'après son époque ; on critique ce que l'on appelle la « lunette classique » (5), instrument excellent « pour » apercevoir les ornements de bon ou de mauvais goût, les » détails parfaits ou imparfaits ; mais microscope inapplicable à l'observation de l'ensemble, le foyer de la lentille » ne portant que sur un point et n'embrassant pas la surface » entière (6). Il admet — il n'en était pas question dans le *Génie* — que les « temps » et les « révolutions » apportent des changements « forcés » dans les opinions littéraires ou artistiques (7).

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 189.

(2) Voir une première édition du *Génie*, édition Garnier, tome VIII, p. 567 et 568. Le classicisme de Chateaubriand est plus étroit et plus formel dans cette édition anglaise du *Génie* que dans l'édition de Paris qui suivit quelques années plus tard. Il n'a pas cessé de s'enrichir, de s'élargir ; la vieillesse loin d'être pour lui une époque de rancunes mesquines et d'étroitesse comme on a trop souvent l'habitude de le répéter, fut le moment de son plein épanouissement intellectuel, en même temps que celui de sa plus grande *tolérance*. Il faut insister sur ce point, souvent méconnu.

(3) *Essai sur la littérature*, t. XI, p. 601.

(4) *Idem.* p. 589.

(5) *Idem.* p. 578.

(6) *Idem.* p. 578.

(6) *Idem.* id.

(7) *Idem.* p. 590.

Le *Génie*, on s'en souvient, admire sans réserve les monuments classiques du ^{xvii}^e siècle. Un chapitre est consacré à l'Hôtel des Invalides (1), un autre au palais de Versailles (2) ; on trouve que « Le siècle de Louis XIV » est peut-être le seul... qui ait toujours fait dans les arts » ce qu'il fallait faire, rien de moins, rien de plus » (3). Revirement total à l'époque de l'*Essai sur la littérature*. On critique le manque d'originalité du siècle de Louis XIV, la « rage d'imitation » (4), l'« affectation de l'architecture bâtarde romaine » (5). Le style, dit-on, a « une terre natale, un ciel, un soleil à lui » (6).

Dès lors, il se peut que l'art antique représente objectivement une forme de beauté supérieure à l'art gothique ou à l'art moderne. Chateaubriand, ne l'oublions pas, en est persuadé ; mais l'art antique, ainsi que le disait Joubert (7), a disparu avec l'antiquité, avec les conditions de vie qui régnaient alors. Il faut donc — c'était l'opinion non seulement de Joubert, mais l'opinion de Fénelon dans la *Lettre sur les Anciens et les Modernes* (8), de M^{me} de Staël dans *Corinne* (9) — il faut donc, tout en regrettant les coupes antiques « boire dans notre or » (10), ne point tomber dans une « imitation servile » (11). Nos monuments doivent être

(1) *Génie*, t. II, pp. 290 et 291.

(2) *id.* p. 291.

(3) *id.* *id.*

(4) *Essai sur la littérature*, t. XI, p. 527.

(5) *Idem.* p. 493.

(6) *Idem.* p. 732.

(7) Sainte-Beuve. *Galerie de Portraits littéraires*, Joubert, Paris, 1893, pages 218 et 219.

(8) 1714.

(9) 1807.

(10) Joubert. Voyez Sainte-Beuve. *Galerie de Portraits littéraires*, p. 219.

(11) *Lettre sur les Anciens et les Modernes*.

en harmonie « avec notre ciel », appropriés « à nos besoins », nés de notre « religion » et de nos « mœurs » (1).

On se rend compte que ce n'est point là, ainsi qu'on l'a trop souvent prétendu, le retour sénile à un classicisme rétrograde. Chateaubriand est loin de croire, après Winkelmann et David, qu'une formè d'art seule, la forme antique, ait atteint la perfection ; il croit encore moins que l'activité des modernes se doive borner à copier éternellement la forme d'art privilégiée. Son dernier mot, le dernier degré de son évolution artistique apparaît tout au contraire comme le développement, l'épanouissement suprême de ses idées ; nous disions dans le chapitre sur l' « Art gothique » qu'il était plus « romantique » à soixante-cinq ans qu'il ne l'avait été à trente ; il est plus largement classique aussi. Il semble que les deux positions de son esprit, ainsi que deux remous sur la surface d'un lac, aient gagné de proche en proche, d'idée en idée, s'amplifiant jusqu'à se fondre de toutes leurs forces accrues. Position suprême où tombent, ainsi que des formules vides de sens, ainsi que des systématisations arbitraires, les appellations de « classique » ou de « romantique » ; attitude finale où sont fusionnées, dominées, des tendances soi-disant contradictoires.

Demandons-nous maintenant si Chateaubriand est resté fidèle, jusqu'à la fin de sa vie, à l'antiquité des *Martyrs*, à l'antiquité de l'Apollon et de la Vénus de Médicis. S'il n'a pas été influencé aux alentours de 1820 par une antiquité nouvelle qui tendait à remplacer l'idéal féminin par un idéal plus rude, plus énergique, par l'idéal dorien. Qu'on nous permette de rappeler, tout d'abord, quelques faits essentiels. A la fin du XVIII^e siècle, la tradition française de l'architecture a beau persister avec les constructions de J.-A. Gabriel ;

(1) *Essai sur la littérature*, t. XI, p. 493.

des tendances nouvelles, cependant, se font jour. C'est l'architecture déjà romantique des Barrières de Ledoux (1787) qui mêle ensemble l'« étrusque » et le romain. C'est, d'autre part, la résurrection de l'architecture dorique de Pæstum (vr^e siècle). Antoine s'en inspire au portique de la Charité (1820) et Brongniart au couvent des Capucins (1).

Autre événement : En 1811, Cockerell découvre les ruines de Phigalie. Depuis 1816 au British Muséum, les marbres de Phigalie contrastent par la rudesse de leur facture, par leurs formes trapues, par la violence des gestes qui risque parfois de déchirer les draperies, avec la beauté calme des marbres de Phidias. C'est un art très savant, pourtant plus robuste, plus expressif que l'art du Parthénon. Ici un Lapithe enfonce son genou dans l'échine d'un Centaure ; à côté, le Centaure barbu, féroce, mord à pleine chair le cou du Lapithe ; on remarque les attitudes énergiques, les muscles tendus, les jarrets ployés du *Combat des Grecs et des Amazones*.

A la même date de 1811, Cockerell découvre dix-sept statues du temple de Zeus-Panhellénien, à Egine. C'est là un art grec plus ancien encore que celui de Phigalie. Les marbres d'Egine, universellement connus à partir de 1830 (date de leur installation à la Glyptothèque de Munich) fixèrent définitivement l'engouement du public pour le dorisme, pour l'art grec énergique. On jura par la bataille des Grecs et des Troyens, aux frontons d'Egine, comme on avait juré vingt

(1) Il y avait deux temples à Pæstum; le temple *dit* de Déméter et le temple de Poséidon. Le temple de Poséidon s'élevait sur 40 colonnes doriques de six pieds de diamètre. Pæstum avait eu une vogue immense pendant toute la seconde moitié du xviii^e siècle ; vogue qui continua sous l'Empire. Qu'il suffise de mentionner les dessins d'Hubert Robert, de Soufflot, de Piranesi, de Barbault, de Rinaldi au salon de 1808 et la construction, à Paris, de la « rue des Colonnes ».

ans plus tôt par la Vénus de Médicis et par l'Antinoüs. L'idéal de force et de rudesse remplaça l'idéal de grâce.

Au Louvre même, les visiteurs délaissent depuis 1821 la *Diane Chasseresse* de l'école de Scopas et les copies des statues de Praxitèle pour se presser autour de la grave et sévère *Vénus*, trouvée en 1820 dans l'île grecque de Mélos et rapportée l'année suivante à Paris par le marquis de Rivière.

Ainsi donc, mouvement très net qui part de l'art grec du iv^e siècle ou des siècles postérieurs, pour aboutir aux œuvres de la belle époque (marbres de Phidias, de Phigalie); parfois même par opposition à la première manière, aux œuvres nettement archaïques (les frontons d'Egine sont du vi^e siècle). Reste à savoir si Chateaubriand a connu ce mouvement.

Il est à Londres en 1822 et Marcellus rapporte qu'ils visitèrent ensemble « les trésors du Musée britannique et les métopes du Parthénon » (1). Par conséquent, il a vu et les marbres de Phidias et ceux de Phigalie.

Il y a mieux ; dans cette même année 1822, à Londres, il pouvait admirer pour la première fois, chez sir Thomas Lawrence, un moulage de la Vénus de Milo (2). Et Marcellus nous conte son émotion, qui fut vive (3) : « Pour » quoi lui chercher un titre ? *Victorieuse, mère*, que » sais-je ? Comme Cicéron, je ne puis souffrir ces fausses » dénominations de statues, *odi falsas inscriptiones statua-* » *rum*. Elle est Vénus... C'est tout dire... Nul ne s'y trompe...

(1) *Chateaubriand et son temps*, p. 27.

(2) Ambassadeur à Berlin pendant l'année 1821, puis l'année suivante ambassadeur à Londres, il n'avait pas eu l'occasion de voir l'original à Paris.

(3) *Chateaubriand et son temps*, p. 141 et 142.

» il n'y a rien après... c'est la beauté par excellence, la beauté
» divinisée... chaste dans sa nudité !... gracieuse et déesse...
» élégante et dominatrice... Type essentiellement grec...
» mélange de l'idéal des âges antiques et de la mélancolie
» des temps modernes... Elle est bien plutôt philosophique
» que voluptueuse... Elle appartient à l'école de Platon plus
» qu'aux mœurs d'Alcibiade... Elle fait rêver sans fin... Elle
» m'eût inspiré quelque chose de plus pur, de plus homé-
» rique et de plus chrétien à la fois que Cymodocée si, dans
» l'Archipel, j'avais heurté comme vous ce tronçon de mar-
» bre qui devait révéler la divinité... Elle fera naître de
» nouveaux panégyristes, mais jamais d'heureux imita-
» teurs... Nous n'aurons pas plus désormais de ces Vénus
» de Phidias que des vierges de Raphaël ou des vers de
» Racine. »

On peut observer deux choses dans cet hymne d'admiration : d'abord il trouve à la Vénus de Milo un caractère intellectuel et « philosophique »... « mélange de l'idéal des âges antiques et de la mélancolie des temps modernes ». La mélancolie est évidemment de trop, mais comment empêcherions nous Chateaubriand poète de se chercher perpétuellement dans ce qu'il aime ? Cette Vénus lui tient au cœur ; il en évoquera de nouveau la magie quelques années plus tard à Rome en compagnie du peintre Guérin (1).

Deuxième remarque, il la date de l'époque de Phidias ; il l'attribuerait volontiers à Phidias lui-même : c'est ce que l'on croyait généralement de son temps (2), alors qu'aujour-

(1) Marcellus. *Chateaubriand et son temps*, p. 332.

(2) Voir le *Musée Royal*, publié par Henri Laurent, graveur du cabinet du roi, Paris, 1826. Au tome II, une reproduction de la Vénus de Milo avec un texte en regard ; d'après le texte, cette Vénus daterait de l'époque de Phidias, elle serait probablement l'œuvre de Phidias lui-même.

d'hui si l'on en excepte M. Salomon Reinach, nous aurions tendance à la placer à une époque un peu postérieure.

La vue des métopes du Parthénon (1) et de la Vénus de Milo ne restèrent pas sans effet sur ses idées ; c'est *après* avoir été à Londres qu'il écrivit dans une note de 1827 du *Voyage en Italie* : « L'Apollon a été beaucoup trop vanté : les » métopes du Parthénon offrent seules la sculpture grecque » dans sa perfection » (2). Nous touchons du doigt l'évolution ; Chateaubriand encore une fois a suivi le mouvement de son époque. L'Apollon du Belvédère, c'était l'idéal de Winckelmann et de Quatremère de Quincy, c'était le type même du *beau style* ou style gracieux qui, d'après Winckelmann est supérieur au « style sublime » de Phidias. « L'Apollon a été beaucoup trop vanté », déclare Chateaubriand, sous-entendant qu'il l'a lui-même vanté (3). Il devine une beauté plus profonde et plus mâle, plus vraie

(1) Il devait revoir les moulages à Venise en 1833. (*Mémoires*, t. VI, p. 246). Rappelons qu'il y avait au Louvre, depuis 1818, une de ces métopes représentant le combat d'un Centaure et d'une Amazone et qui provenait de la collection de Choiseul-Gouffier.

(2) *Voyage en Italie*, tome VI, p. 297.

Dans le même sens, Marcellus nous dit que Chateaubriand, aux alentours de 1822, mettait l'Apollon du Belvédère et sa sœur Diane « fort au-dessous de la Vénus de Milo », p. 141 de *Chateaubriand et son temps*.

(3) Voir *Martyrs*, t. IV, p. 276.

Cf. Valéry. *Voyages historiques et littéraires en Italie*, tome IV, p. 41. « Winckelmann, dans sa célèbre et emphatique description de » l'Apollon, le regarde comme la plus sublime des statues anti- » ques ; son compatriote Mengs, encore plus exagéré, veut qu'il » soit le seul exemple complet du sublime. Tout cet enthousiasme » à froid semble avoir amené une sorte de réaction dans les juge- » ments de l'Apollon. M. Chateaubriand le trouve *trop vanté*; Ca- » nova et Visconti inclinent à y voir la copie d'une statue de bronze » beaucoup plus ancienne. »

en même temps. Et cette beauté, où va-t-il la chercher ? Justement chez Phidias (1).

Parti de Rome au début de 1804, la Ville n'a pas cessé pendant plus de vingt ans d'exercer sur Chateaubriand sa puissante attraction. Il ne rêve qu'à y retourner, à y finir ses jours. A M^{me} de Staël en 1805 : « J'ai un vif désir de » revoir ce beau pays... Je suis las de la France... Si j'avais » un beau site, une belle lumière, de grands souvenirs » comme à Rome, je vivrais fort bien comme M. d'Agin- » court une quarantaine d'années hors de mon pays » (2). A Frisell, en 1811 : « Si j'étais riche et que je puisse » voyager à mon aise, l'Italie me verrait tous les deux ans » et peut-être finirais-je par me fixer au milieu des ruines » de Rome » (3). Dès 1816, il rêve de l'ambassade de Rome (4). En 1822, il part pour Vérone qu'il connaissait déjà (5) : il revoit le célèbre amphithéâtre déblayé seulement au xvii^e siècle, il assiste à son illumination en l'honneur des souverains ; il rêve d'aller à Mantoue et à Gênes (6).

Puis ce sont ses amis qui partent pour Rome et qui reviennent pleins d'enthousiasme, J.-J. Ampère et M^{me} Récamier en 1823, la comtesse de Castellane en 1825.

(1) Les notes de Quatremère de Quincy sur les sculptures du Parthénon « *Lettres écrites de Londres à Rome et adressées à M. Canova*, datent de 1815. Chateaubriand a pu les connaître.

(2) *Correspondance réunie par Louis Thomas*, t. I, p. 216.

(3) *Idem.* p. 256.

(4) *Idem.* t. II, p. 385.

(5) *Idem.* t. III, p. 288.

Les antiquités de Vérone : l'amphithéâtre, un théâtre antique, quelques arches du pont de la Pietra, l'arc Léoni, attribué à l'époque de Vespasien, et la porte Borsa ou Borsari, construite sous les Antonins. Cf. sur Vérone, les *Voyages historiques et littéraires en Italie*, en 1826-1828, par Valéry, t. I, pages 275 et 280.

(6) *Correspondance*, réunie par Louis Thomas, t. III, p. 373. Lettre du 29 octobre 1822.

Ampère (Chateaubriand dût le rencontrer avec un peu d'humeur à l'Abbaye-au-Bois) avait le respect religieux de la magnificence romaine. Ses lettres enthousiastes décrivent le Forum qu'il aimait par-dessus tout et où il reste des heures entières « à regarder le bleu du ciel à travers les colonnes » ; puis le Colisée et les accidents que peuvent y produire « la lumière, la végétation, le temps », ces « arceaux » brisés, ces escaliers écroulés, ces débris suspendus, la « couleur superbe du monument, les grandes lignes de la » partie encore debout » (1).

Enfin, Chateaubriand arrive lui-même à Rome en 1828 et il fait preuve, cette fois-ci, d'une curiosité scientifique, technique, beaucoup plus grande qu'en 1803. Le goût pour l'élégie persiste toujours, mais il a voulu, en plus, s'informer, connaître :

1° Il a fait souvent, écrit-il, « le tour des murs de Rome à pied » (2) (15 kilomètres et 13 portes ; ce bon Marcellus est sceptique...) (3) ;

2° il a organisé des fouilles à Torre-Vergata (4).

Enfin et surtout, il a lu tous les voyageurs depuis Rabelais jusqu'à Byron et jusqu'à Goethe. Et pour ne citer que ceux d'entre eux qui ne sont pas des poètes, Jean Dumont (1699) ; le Père Labat (1730) ; le président de Brosses (1739) ; Lalande (1765) ; (c'est encore, écrit Chateaubriand, « ce qu'il y a de mieux et de plus exact sur la Rome des arts et sur la Rome antique »), Charles

(1) *Correspondance d'André-Marie Ampère et Jean-Jacques Ampère*, tome I, p. 258.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 221 et 222.

(3) Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 369.

(4) Voir ci-dessous, pp. 419 et suivantes.

Dupaty (1785, (1)) Charles Duclos (1791) (déjà cité dans le *Voyage en Italie* (2)).

A peine arrivé à Rome, Chateaubriand a pu se rendre compte, non sans mélancolie, des immenses travaux de déblaiement qui avaient été effectués depuis son dernier séjour : « On s'occupe beaucoup de monuments croûlants ; » on les appuie ; on les dégage de leurs plantes et de leurs » fleurs » (3).

La vérité est que, jusqu'en 1809, le Forum était resté dans un état lamentable (le président de Brosses dès 1740, s'en plaignait, édifiait tout un plan pour le déblaiement du Campo-Vaccino) (4). Le sol était exhaussé environ de quatre mètres au-dessus du niveau primitif ; on avait adossé un amas de débris au mur du Capitole et ces débris enveloppaient, sans vergogne, les colonnes du temple de Jupiter-Stator, celles du temple d'Antonin et de Faustine ; des maisons, des étables à bestiaux, des greniers encombraient le temple de la Paix, les parois de l'arc Septime-Sévère ; le Colisée (5) était sali de dépôts de toutes sortes, avec ses

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 37 à 52.

(2) Chateaubriand n'a pu connaître, en 1828 et 1829 le guide de Valéry, qui n'a paru qu'en 1833 ; mais il y avait d'autres guides avant Valéry. Cf. Deseine, (François-Jacques), « *Description de la ville de Rome en faveur des étrangers* » (1690 et 1713, 4 vol. in-12°). Cf. aussi l'« *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze* », par Vasi, et revu par Nibby (Rome, 1824, in-8°). Tous deux illustrés de gravures.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V., p. 61.

(4) Cf. *Lettres familières, écrites en 1739 et 1740*, t. II, p. 245.

(5) Cf. La peinture de Granet, au Salon de 1806, « intérieur du Colisée » (*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture... des Artistes vivants*). Il faut insister sur cet engouement pour les ruines romaines dans les Salons de l'époque. En 1808, Granet expose des églises et cloîtres romains ; Clérisseau toute une série de ruines romaines.

voûtes entr'ouvertes, ses murs branlants, ses ronces, ses fleurs, son immense croix de bois, la plus ruine parmi les ruines (1). Après Pie VII l'administration française (en l'occurrence le comte de Tournon) avait volé au secours des ruines en péril ; on devait rechercher le niveau antique, exhumer définitivement la base des monuments. Ainsi furent sauvés d'une mort prématurée les trois colonnes du temple de Jupiter-Stator et le temple de la Paix. En 1810, on démolissait les échoppes et les petites maisons qui masquaient la vue du temple de Vesta et du temple de la Fortune virile ; en 1817, on déterrait la colonne de Phocas et l'on désencombraït la rue qui montait du Forum au Capitole ; on s'occupait par la même occasion du déblaiement du Colisée, des thermes de Dioclétien, de Titus (2). Enfin, l'arc de Titus sortait en 1823 des mains de ses sauveurs comme un joujou tout neuf ; on avait, charitablement, ajouté des corniches, sculpté à nouveau les colonnes et la frise extérieure, et abattu les murailles tout autour, de façon qu'il apparût isolé, à la manière classique (3). Chateaubriand en pleura : « Les femmes que j'avais laissées jeunes » sont devenues vieilles, et les ruines se sont rajeunies : » que voulez-vous qu'on fasse ici ? » (4).

Sa première impression, contrairement à ce qu'il attendait.

(1) Cf. Tournon, *Etudes statistiques sur Rome*, t. II, pp. 241 et suivantes.

(2) Cf. Tournon, op. cit. ; *Nouvelles des Arts*, par Landon, 1804, pages 332 et 333 ; *Magasin Encyclopédique* 1810, t. III, p. 132 ; *Annales Encyclopédiques*, par Millin, 1817, tome III, pages 331 et suivantes. Cf. aussi *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V., pp. 216 à 218.

(3) *Les Monuments les plus célèbres de la Rome Ancienne*, illustrés par Nibby. Comparer ensemble les planches 28 et 29. L'arc de Titus, en 1822, et le même restauré en 1823.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 61.

fut donc une impression de tristesse, presque de désespoir. Non seulement il est attristé à la vue des « restaurations » pas toujours très opportunes, mais il est aussi écrasé par le *poids* de Rome : « Quand je me promène seul à présent au » milieu de tous ces décombres des siècles, ils ne me servent » que d'échelle pour mesurer le temps : je remonte dans le » passé, je vois ce que j'ai perdu... » (1) — « Tout m'avertit, » parmi les débris de Rome, de ce que j'ai perdu... » (2). C'est le sentiment de Byron dans *Childe-Harold*.

Nous retrouvons, en 1828, le goût « gothique » de 1803. Il s'attendrit devant le tombeau de Cecilia Metella, « bordé de créneaux gothiques » (3). Il vogue « au clair de lune » (4) dans la campagne romaine. Il se promène sur l'ancien chemin de Tivoli « par une espèce de tempête » (5), écoutant « le bruit du vent au milieu du ciel » (6). De nouveau, il recherche les « effets » ; effets de tempête à la Joseph Vernet, effets de clair-obscur, effets de clair-de-lune, effets d'anti-thèse toujours.

Tant et si bien que, l'amour aidant, il finit par se consoler. Raisons complexes. C'est l'idée de mort surtout qui l'a grisé à Rome. « C'est une belle chose que Rome pour tout oublier, » pour mépriser tout et pour mourir » (7). Rome, d'autre part, a une « habitude de grandeur » (8), quelque chose

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 61.

(2) *Idem.* p. 107.

(3) *Idem.* t. VI, p. 163.

(4) *Idem.* t. V, pp. 222 et 223.

(5) *Idem.* p. 168.

(6) *Idem.* p. 175.

(7) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 187. Une lettre de M^{me} Récamier, du 15 avril 1829. Il est curieux de comparer la version des *Mémoires* avec la version originale qui se trouve au tome II de la *Correspondance tirée des papiers de M^{me} Récamier*, p. 357. La lettre des *Mémoires* a été retouchée, transformée, étendue. Il en est souvent ainsi.

(8) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 55.

d'éternel et de profond que la Grèce n'avait pas. C'est « une contrée, un peuple, une race supérieurs aux autres » (1) ; ce sont ces faubourgs « mêlés d'espaces vides » ; ces « jardins pleins de ruines » (2) (la Rome de 1803 ou 1828 était une petite ville, déserte et poétique. On vivait tout près de la ruine. On ne pouvait pas ne pas la voir. A comparer avec la Rome de la troisième Italie, si différente) ; ce sont surtout ces femmes, « pauvres et belles, qui vont acheter des fruits » et puiser de l'eau aux cascades versées par les aqueducs « des empereurs et des papes » (3).

Il a eu, comme Poussin, le sens des harmonies romaines, des beaux ensembles, des gestes éternels (comme celui de puiser de l'eau), des masses qui se balancent, le sens des pierres enfermant de l'espace. Il a le goût, la ferveur, l'enthousiasme des aqueducs romains. Les aqueducs qu'il a vus en Grèce ne ressemblent point aux aqueducs romains : « Ils ne s'élèvent presque point de terre et ne présentent » point cette suite de grandes arches qui font un si bel effet « dans la perspective » (4). Aussi son plaisir, en 1828, est-il de regarder passer son ombre « de portique en portique le long des aqueducs éclairés par la lune » (5).

Symbole magnifique : la Rome de 1828 a pris chez Chateaubriand une grandeur, une majesté, que la Rome de 1803 n'avait pas. Il est resté élégiaque, mais l'élégie ne forme plus maintenant le fond même de la description comme en 1803 ; c'est elle qui, tout au contraire, s'accommode au grand rythme de l'*agro romano*.

(1) M^{me} de Saman [Hortense Allart]. *Les Enchantements de Prudence*, Paris, Michel-Lévy, 1873, pages 164 et 165.

2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 322.

(3) *Idem.* *Idem.*

(4) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 170.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 104. Dans la version originale de cette lettre à M^{me} Récamier, *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II,



Nous avons parlé du retour (1820-1830) à une Grèce sobre, rude, parfois un peu archaïque. Il s'agirait de se demander si ce mouvement — que Chateaubriand connaissait — a marqué profondément son œuvre, s'il s'est reflété ailleurs que dans de courtes notes, ajoutées après coup (1).

En 1814 paraît à Paris, chez De Bure, le *Jupiter Olympien* de Quatremère de Quincy, œuvre capitale et qui montrait sous un jour nouveau la statuaire antique. Jusque-là, on affectait de ne connaître que la sculpture en pierre et en marbre ; la polychromie, la statuaire d'or et d'ivoire apparaissait comme une exception, un caprice négligeable. Quatremère, à l'aide d'admirables planches en couleur, vient prouver que ce goût a régné pendant douze siècles, que des artistes comme Phidias s'y exercèrent. Il vient dire quelle richesse nouvelle, insoupçonnée, la polychromie offrait à l'art : « L'unité d'une matière monochrome, soit marbre, » soit bronze, n'eût jamais offert à l'art de quoi captiver au » même degré les sens, ni de quoi charmer autant les yeux » que le spectacle varié de tous les ornements prodigués dans » les trônes où siégeaient ces dieux d'or et d'ivoire. Tout ce » qui peut agir sur l'âme par l'entremise de l'art et de la » matière ; tout ce qui peut frapper de stupeur les esprits » crédules ; et d'enchantement les imaginations ardentes ; » tout ce qui exalte l'enthousiasme par l'admiration se trou- » vait rassemblé autour de ces colossales images, accompa- » gnées de ce que le génie de la sculpture et de l'allégorie » savent imaginer pour parler aux yeux et à l'esprit » (2).

p. 298, Chateaubriand se contente de se coucher en pensant à son amie ; pas un mot des aqueducs éclairés par la lune.

(1) Voir ci-dessus p. 280.

(2) Quatremère de Quincy. *Le Jupiter Olympien*. Avant-propos, pages IX et X.

Il ressort d'une note des *Etudes Historiques* que Chateaubriand connaissait, en 1831, l'ouvrage célèbre de Quatremère de Quincy. Il s'inquiète de ce qu'est devenue la statue :

« Alors périt peut-être aussi [du temps d'Alaric] ce Jupiter-Olympien qui n'avait d'immortel que sa statue. Malheureusement, il était d'or et d'ivoire ; s'il eût été de marbre, « quelque espoir restait de le retrouver sous les buissons de « l'Elide, à moins que la pensée broyée de Phidias ne fut « devenue la chaux d'une cahute ou d'un minaret » (1).

Le *Jupiter Olympien*, en jetant des lumières sur un art peu connu, révélait une antiquité plus vraie que celle de l'Apollon du Belvédère. Nous ne croyons cependant pas qu'il ait eu une grande influence sur les idées de Chateaubriand ; il verra toujours, en classique du début du siècle, en contemporain de Canova, la statuaire antique monochrome. En dépit de ce fragment de la *Procession des Panathénées*, où apparaissaient encore quelques traces de peinture encaustique, fragment qui se trouvait en 1802 au Musée Napoléon (2), l'idée d'un Parthénon colorié (autrement que par les rayons du soleil) l'eût fait frémir (3). Ainsi, le mouvement vers l'archaïsme n'atteint pas Chateaubriand ; autre preuve à l'appui de ce que nous disions : pour qu'il y ait influence, il faut avant tout que cette influence soit appelée, désirée.

D'autres influences le touchèrent, tout aussi peu efficaces. En 1824, paraît le livre de O. Müller, *les Dorians*, où l'auteur

(1) Tome IX, p. 327.

(2) Cf. *Annales du Musée*, par Landon, t. V, 1803, p. 91 ; et la *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des Antiques du Musée Napoléon*, ouverte pour la première fois le 18 brumaire, an IX, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, An XI.

(3) Et pourtant il était le contemporain de Hittorf, qui, lorsqu'il étudia dans les années qui précédèrent 1824 l'architecture grecque en Sicile, y constata l'application, par les Grecs, de la polychromie.

s'efforce de prouver « que la race dorienne était la pure essence de l'hellénisme » (1). Il faut nous souvenir aussi des fouilles à Pæstum et à Egine ; des envois aux Salons qui accusent un mouvement très net vers l'antiquité, souvent vers l'antiquité eschylienne. D'autre part, parmi les jeunes amis de Chateaubriand, plusieurs entreprenaient le voyage de Grèce. Deux d'entre eux : Edgar Quinet et Charles Lenormant, visitaient la même année (1829), Egine et Phigalie.

Reçu par Chateaubriand en mars 1831, Quinet rappelle qu'ils parlèrent ensemble « de la Grèce » (2). Dans « *la Grèce moderne et ses rapports avec l'antiquité* » de 1830, Quinet mentionne à Phigalie « les sculptures qui décoraient la frise » intérieure et qui représentaient les Centaures et les Lapi-
» thes et le combat des Amazones » (3) ; il retrouve à Egine les types de l'école dorienne (4) ; il devine à Mycènes une antiquité plus archaïque, presque inconnue alors : « rien »
» mieux que cette architecture ne vous fait comprendre
» l'organisation du poème achéen. Cette forme insolite qui
» renvoie à des temps que jamais l'histoire n'a atteints, et
» vous révèle dans la Grèce une Grèce inconnue, dont la pre-
» mière est la perpétuelle contradiction, aussi *grave*, aussi
» *profonde*, aussi *colossale* que l'autre est *éclatante*, *légère*
» et *mesurée* ; ce mystère qui enveloppe une si évidente
» grandeur, l'impression sépulcrale de ces murs livides, tout
» ici répond à la renommée des Atrides et renouvelle l'épou-

(1) Cf. René Canat, *La Renaissance de la Grèce antique* (1820-1850), p. 234 et suivantes.

(2) Quinet, *Correspondance et lettres à sa mère*, t. II, p. 192.

(3) *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité*, p. 99.

(4) *Idem.*, p. 313.

» vante des fables des Achéens » (1). Des notes de la *Préface des Etudes Historiques* (2) et de l'*Essai sur la Littérature Anglaise* (3) prouvent qu'à cette époque (1830-1835) Chateaubriand lisait les ouvrages de Quinet, qu'il a pu connaître ses idées.

Charles Lenormant, son ami depuis 1824, trouvait de son côté à Phigalie « de quoi faire frémir toute une assemblée classique de nos jours » (4).

Ampère, autre familier de l'Abbaye-au-Bois, ne connaissait pas encore la Grèce, mais il avait vu Goethe en mai 1827 et l'on sait que le Sachem allemand, disciple de Winckelmann, ne transigeait pas sur le chapitre supériorité des Grecs (5) ; sa joie était alors de faire admirer à ses hôtes une longue bande sur laquelle était tracée la frise du temple de Phigalie (6). Chateaubriand a pu connaître la pensée, les idées de Goethe par l'entremise d'Ampère.

Quant à David d'Angers, il s'était épris en 1816 des marbres de Phidias à Londres (7). Il avait été remué par cette sculpture toute vivante, si loin des modèles conventionnels. Sans doute en parlait-il à Chateaubriand pendant les longues séances de pose que nécessitait le buste du poète (8) plus tard

(1) Edgar Quinet. *De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité*, p. 253.

(2) Pages 34 à 36 du tome IX.

(3) Page 790 du tome XI.

(4) Charles Lenormant. *Beaux-Arts et Voyages*, 2 tomes, Paris, Michel-Lévy, 1861, tome II, p. 251.

(5) *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie*, recueillies par Eckermann, traduites par Emile Délerot, Paris, Charpentier, 1863. Cf. tome I, p. 299, p. 331, p. 357.

(6) *Idem.*, t. II, p. 53.

(7) *David d'Angers, sa vie, son œuvre*, par Henri Jouin. Tome I, pages 113 et 114.

(8) Le buste du poète, sculpté en 1828, est reproduit dans Henri Jouin, t. II, p. 232. Chateaubriand est vu de face, les lèvres sèches,

son médaillon (1) (1828-1830). Passionné d'art expressif, David allait jusqu'à retrouver dans les sculptures gauloises le genre de beauté des sculptures d'Egine (2). Il alliait dans une harmonie souveraine, comme Goethe l'avait fait, comme Chateaubriand allait le faire, ces deux tendances soi-disant contradictoires, le romantisme et le classicisme.

Pour finir, il ne semble donc pas que Chateaubriand ait été influencé très profondément par le mouvement archaïsant. Il le connaissait, ses amis lui en parlaient, il s'y intéressait, lisait et relisait Eschyle, Sophocle, Homère, Hésiode, Euripide (3), tous Grecs plus ou moins rudes, primitifs, très loin des conceptions de l'abbé Barthélémy. Mais tout ceci restait chez lui superficiel, borné à quelques modifications de détail. Nous avons vu qu'il préfère en 1827 les sculptures du Parthénon à l'Apollon du Belvédère (4). Dans l'*Essai sur la Littérature Anglaise*, il mentionne Sophocle. Mais en dépit de Sophocle, d'Eschyle, en dépit des descriptions enthousiastes de Quinet, la Grèce reste pour lui ce qu'elle était dans l'*Itinéraire*. Il écrit à Marcellus en 1823 : « La Grèce m'apparaît toujours comme un de ces cercles

le nez droit, le front haut. Un visage plein de puissance et d'autorité couronné de cheveux bouclés en bataille. Il n'y a que les cheveux qui vibrent dans cet ensemble. C'est à l'occasion de l'inauguration de ce buste que David d'Angers dina chez le maître. Chateaubriand était très content de ce buste, il l'avait installé près de sa chambre à coucher, se détachant sur une draperie de velours, éclairé de biais par une lampe (Henri Jouin, t. I, pages 215 et 216).

(1) Au Louvre. Voir les *Médaillons de David d'Angers, réunis et publiés par son fils*, Paris Lahure, 1867, in-4°, planche II. Vu de profil, les lèvres minces, le nez droit, l'œil perçant, quelques rides à peine sur le front d'une ampleur magnifique.

(2) *David d'Angers, relations littéraires et correspondance*, publié en 1890, par Henry Jouin, p. 240.

(3) *Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 579.

(4) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 297, note.

» enchantés qu'on aperçoit en fermant les yeux... Quand
» retrouverai-je les lauriers-roses de l'Eurotas et le thym de
» l'Hymette ? » (1). Et à Ampère en 1841 : « Au delà
» d'Athènes, il n'y a plus rien pour moi. Faites bien mes
» adieux au mont Hymette où j'ai laissé des abeilles ; au cap
» Sunium où j'ai entendu des grillons, et au Pirée où la
» vague venait mourir à mes pieds au tombeau de Thémis-
» tocle » (2). Il invoque dans l'*Essai sur la Littérature*, le
génie grec, la muse des « mensonges » (3), tout comme à
l'époque des *Martyrs*. Il ne faut pas oublier qu'en 1834,
Chateaubriand a soixante-cinq ans. Ce n'est pas le moment
de faire peau neuve en matière d'idées. Qu'il ne
soit pas devenu Grec du ^{vi} siècle, ceci ne doit pas nous
étonner ; rien de plus naturel. Gardons-lui, néanmoins, toute
notre reconnaissance pour avoir su si tard élargir, huma-
niser un classicisme un peu arriéré, pour l'avoir appuyé
sur des bases solides.

(1) *Correspondance*, t. IV, p. 240.

(2) *Correspondance des deux Ampère*, t. II, p. 109.

(3) T. XI, p. 579.

La Sculpture et la Peinture de l'Antiquité

Ce n'est point là un sujet neuf ; nous l'avons abordé à plusieurs reprises en étudiant l'évolution des idées de Chateaubriand sur l'Art antique. Aussi ce chapitre se bornera-t-il à quelques remarques de détail qui viendront simplement compléter ce que nous avons dit.

A Rome, en 1803, Chateaubriand n'avait aucune raison pour être ébloui par la Sculpture antique. Les plus beaux chefs-d'œuvre avaient été transportés en France ; ils ne devaient reprendre le chemin de l'Italie qu'en 1815, sous la garde de Canova (1). A Paris, la *Vénus du Capitole*, le *Tireur d'Epine*, le *Gladiateur mourant*, l'*Antinoüs*, le *Faune* de Praxitèle ; à Paris, tous les marbres célèbres du Vatican : l'*Ariane*, le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, le *Torse*, le *Méléagre* ; à Paris, la charmante *Vénus de Médicis*, du musée des Offices, à Florence.

Chateaubriand a-t-il été au Louvre (2), a-t-il vu ces chefs-d'œuvre ? Il ne le dit pas, mentionne seulement les marbres du musée Capitolin qui ont le plus attiré son attention. Parmi les bustes romains, d'un réalisme extrême, le buste de *Néron*, celui de *Caracalla*, celui de *César* (3) (ne confond-il

(1) Cf. *Notice des Statues, bustes et bas-reliefs de la galerie des Antiques du musée central des Arts, ouverte pour la première fois le 18 brumaire an IX*, Paris, in-12. Cf. aussi E.-J. Décluze : *Louis David, son école et son temps*, Paris, Didier, 1855 ; puis A. Babeau : *le Louvre et son Histoire*, Paris Didot ; puis le comte de Clarac : *Histoire du Louvre et des Tuileries*, Paris, Imprimerie royale, 1853.

(2) Cf. *Génie du Christianisme*, t. II, p. 288.

(3) *Voyage en Italie*, t. VI, pp. 289 et 290.

pas avec le buste de César qui se trouve au Vatican, musée Chiaramonti ?) Parmi les bas-reliefs, le bas-relief de *Jupiter enfant dans l'île de Crète* qu'il trouve « admirable », puis le bas-relief hellénistique de l'*Endymion* (1) offert au musée du Capitole par le pape Clément XI, en 1714.

Le *Sommeil d'Endymion* a inspiré, comme on sait, le *Sommeil d'Eudore* au livre I des *Martyrs* :

VOYAGE EN ITALIE (1803) (2)

« Sa tête est penchée dans
» sa poitrine [De Brosses
trouvait que la tête tombe
trop en avant] et un peu
» appuyée sur le bois de sa
» lance, qui repose sur son
» épaule gauche ; la main
» gauche jetée négligem-
» ment sur cette lance, tient
» à peine la laisse d'un
» chien qui, planté sur ses
» pattes de derrière, cherche
» à regarder au dessus du
» rocher ».

MARTYRS (1809) (3)

« Sa tête inclinée sur sa
» poitrine et penchée sur son
» épaule gauche, était un
» peu soutenue par le bois
» d'une lance ; sa main jetée
» négligemment sur cette
» lance, tenait à peine la
» laisse d'un chien qui sem-
» blait prêter l'oreille à
» quelque bruit ».

Ainsi Chateaubriand cherche, spontanément, son inspiration dans la sculpture antique, dans les motifs de bas-reliefs. Il a l'*imagination plastique*. Ses fictions littéraires s'adap-

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, pp. 289 et 290.

(2) T. VI, p. 290.

(3) T. IV, p. 22.

Vol. I

Tab. VII



ENDIMIONE

tent, le plus naturellement du monde, aux motifs de la Sculpture.

Un autre exemple : Hiéroclès poursuivant Cymodocée : « Il dit et poursuit Cymodocée, qui fuit dans la vaste » salle. Elle se précipite aux pieds du *Laocoon* ; elle » menace le persécuteur de se briser la tête contre le marbre ; elle embrasse la statue, et semble un troisième enfant » expirant de douleur aux pieds d'un père infortuné » (1). On se représente très bien Cymodocée effondrée aux pieds de la statue, ses beaux bras nus enlaçant le marbre. Motif tout canovien ; il y a du Canova en Chateaubriand ; quelque chose de poli, d'un peu sec dans la ligne. Son Atala, sa Cymodocée rappellent de près les *Vénus* et les *Terpsichore* (2). Atala est « régulièrement belle » (3). Dans ses joues d'une « blancheur éclatante », on distingue « quelques veines bleues ». Elle a des « mains d'albâtre », ses « beaux yeux » sont fermés (4) ; bref, c'est une statue canovienne à la grâce un peu mélancolique, aux contours purs. Cymodocée aussi ; on décrit à l'envi ses « pieds nus », ses « beaux bras » (5).

Influence de Canova ? Disons plutôt coïncidence dans la façon de voir et de sentir. Quand il écrit le *Génie du Christianisme*, Chateaubriand n'a pas vu Canova ; il ne connaît pas ses ouvrages. En 1803, seulement, à Rome, il a l'occasion de rendre visite, dans son atelier, à « l'auteur de l'Hébé et de la Madeleine (6). (Remarquez les œuvres citées : les plus gracieuses.) « Il me reçut, écrit-il, le maillet à la » main. Il me montra, de l'air le plus naïf et le plus doux,

(1) *Martyrs*, t. IV, p. 278.

(2) Cf. *I maestri dell' Arte*, monographie compilée da Francesco Saporì. Antonio Canova Scultore.

(3) *Atala*, t. III, p. 23.

(4) id. p. 62.

(5) *Martyrs*, t. IV, p. 39.

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 244.

» son énorme statue de Bonaparte et son Hercule lançant
» Lycas dans les flots ; il tenait à vous convaincre qu'il pou-
» vait arriver à l'énergie de la forme ; mais alors même
» son ciseau se refusait à fouiller profondément l'anatomie ;
» la nymphe restait malgré lui dans les chairs, et l'Hébé
» se retrouvait sous les rides de ses vieillards » (1).

Nous ne croyons pas qu'un Chateaubriand si perspicace quand il s'agit du premier sculpteur de son temps, ait pu être, à proprement parler, « influencé ». Mais il vit à la même époque ; raison suffisante pour partager, dans une certaine mesure, les mêmes goûts. Il y a du « canovien » dans les *Martyrs* et sans que Canova y soit pour quelque chose.

La Sculpture tient une place importante dans les *Martyrs*. On décrit, au livre I, la « Diane antique » du Museum [Diane à la Biche] et l'on est séduit, d'emblée, par la grâce majestueuse de l'attitude, par le geste arrondi du bras plongeant dans le carquois : « La statue de Diane, placée sur un
» autel au milieu du temple, était le chef-d'œuvre d'un sculp-
» teur célèbre. Il avait représenté la fille de Latone debout,
» un pied en avant, saisissant de la main droite une flèche
» dans son carquois suspendu à ses épaules, tandis que la
» biche Cyrénide, aux cornes d'or et aux pieds d'airain, se
» réfugiait sous l'arc que la déesse tenait dans sa main
» gauche abaissée » (2).

En Sculpture, Chateaubriand sent la chair, les contours ; il *ne sent pas le muscle*. D'où sa sympathie pour un art un peu amolli, féminisé. Quand au livre XX des *Martyrs*, il peuple le palais de Titus de statues antiques, c'est encore à l'art du iv^e siècle qu'il va s'adresser. Les « chefs-d'œuvre de la Grèce » (3) seront d'une époque postérieure à

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 29.

(2) *Martyrs*, p. 20.

(3) *id.* p. 275.

Phidias. Il en cherchera la nomenclature dans le catalogue de Pline l'Ancien (1), parmi les statues aujourd'hui disparues. C'est la *Vénus* de Praxitèle ; la *Matrone en larmes* ; la *Phryné dans la Joie*, de Praxitèle aussi ; la *Joueuse de Flûte*, de Lysippe. C'est le triomphe de la grâce, de la séduction.

D'autres marbres célèbres ont attiré l'attention de Chateaubriand pendant son premier voyage d'Italie. Ce sont : au Capitole, le *Sarcophage d'Alexandre Sévère et de sa mère* (2) (il avait été trouvé au Monte del Grano et placé en 1590 dans la cour du palais) ; à Naples, la statue d'*Hercule en repos* (3). Cet *Hercule en repos*, en réalité l'*Hercule Farnèse*, avait été ainsi dénommé par Winckelmann : l'athlète est debout, le corps de face, un peu penché vers la gauche ; il s'appuie sur une massue qui paraît, en effet, comme le fait remarquer Chateaubriand, un peu légère. Toujours à Naples, le buste de *Scipion l'Africain* et une *Vénus* dont il admire la « beauté des formes » et les « draperies mouillées » (4). C'est la *Vénus de Capoue*, *Vénus Victrix*. La déesse est représentée le visage de profil, le buste de trois-quarts ; c'est peut-être une œuvre romaine exécutée sur un original grec de l'époque alexandrine (5). Enfin, Florence lui rappelle, en 1825, la *Vénus de Médicis* et les *Niobides* (6). La *Vénus*

(1) Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, chapitre « Couleurs ». Cf. *Martyrs*, p. 533.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 289.

(3) id. pp. 295 et 296.

(4) id. p. 297.

(5) Si l'on en croit Louis Conforti. Cf. le *Musée national de Naples*, Naples 1899. M. Charles Picard le placerait à une époque un peu antérieure. (Cf. la *Sculpture Antique de Phidias à l'ère byzantine*, p. 207.)

(6) *Lettres de Chateaubriand à la comtesse de Castellane*, p. 41; pp. 79 et 80 ; le groupe de Niobé avait été découvert en 1583.

de Médicis, une reproduction sans doute de la Vénus de Praxitèle (1), se trouvait en 1803 à Paris (2). Chateaubriand n'est pas le seul à l'aimer ; de tous temps, cette gracieuse sculpture avait excité l'enthousiasme des artistes. Un voyageur de 1738 trouvait que c'était « dans le monde entier l'ouvrage le plus parfait » (3). Dupaty, en 1785, chante ses louanges en termes dithyrambiques (4).

Il ne faut pas s'attendre à des idées neuves chez Chateaubriand. Ses idées sont celles de l'époque. Jusque vers 1820, la *Vénus de Médicis* passe pour le plus beau modèle de la Sculpture antique, en même temps que l'*Apollon*, le *Torse*, le *Laocoon*. Winckelmann ne tarit pas d'éloges sur ces chefs-d'œuvre (5). A Rome, en 1828, Chateaubriand qui découvre alors ce qu'il n'avait pas vu à Paris, entre 1800 et 1815, exprime le même enthousiasme (6).

Pour tous deux, comme pour tous les contemporains, la Sculpture antique poursuit un idéal de *noble simplicité* et de *grandeur calme*. Si « peu tourmentée », si « paisible », si « simple » (7), elle se prête, écrit Chateaubriand, aux « poses tranquilles », à la « physionomie sérieuse » (8) du Grec et du Romain. Pour M^{me} de Staël, « les plus belles

(1) A moins qu'elle ne soit, comme le croit M. Charles Picard, de l'école de Lysippe.

(2) *Notice sur les statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques au Musée Napoléon*, Paris, Imprimerie des Sciences et Arts, an XI.

(3) *Voyage du chevalier de...* Ancien fonds des manuscrits français à la Bibliothèque Nationale, n° 14.622, feuillet 69. Inédit.

(4) *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. I, pp. 147 à 149. La notice sur les statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques, an XI, parle de la Vénus de Médicis comme d'un « miracle de l'art ».

(5) Surtout sur le *Torse*. Voir *Œuvres* de Diderot, le Salon de 1765, p. 315.

(6) Voir « Chateaubriand ambassadeur à Rome », par le comte d'Haussonville. *Revue des Deux-Mondes*, juin 1885.

(7) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 115.

(8) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 296.

statues des Grecs » n'ont jamais indiqué que le repos (1). Pour Guizot « toute action violente est hors du domaine de la Sculpture » (2). Etrange conception dès que l'on songe au *Lanceur de Disque*, à la *Victoire Aptère*, au *Gladiateur mourant*, au *Marsyas* de Tarse, à certains groupes mithriaques, aux marbres fougueux de Phigalie. Ils ont vu le calme jusque dans le *Laocoon* (trouvé à Rome au début du xvi^e siècle). Il supporte, dit Winckelmann, sans crier, les tourments les plus affreux ; il « étouffe la voix de la nature » (3). S'il criait, dit Lessing, s'il ouvrait grande la bouche, tout effet de beauté serait perdu (4). Cet effet de *calme* contribue à assurer la supériorité de la Sculpture antique sur la Sculpture moderne que favorise encore l'habitude du *nu* chez les Anciens et leurs mœurs plus « graves », plus saines que les nôtres (5).

La Sculpture est l'art par excellence du paganisme, répète Chateaubriand, tandis que la Peinture s'accommode mieux des sujets chrétiens modernes. Et sur ce point encore, unanimité parfaite avec les contemporains. Avec M^{me} de Staël (6), avec Diderot qui trouve que « les statuaires tiennent plus à l'antique que les peintres » (7).

Voilà l'essentiel. Ce chapitre pourrait se terminer ici. Nous aimerions cependant, pour finir, rappeler les idées de Chateaubriand sur les sculptures du Parthénon.

(1) *Corinne* (édit. de 1807), t. I, p. 305.

(2) *Etudes sur les Beaux-Arts*, « Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts » (1816), p. 117.

(3) Cf. Jean Locquin : *La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*. Diderot pensait de même. Voir *Œuvres*, t. XII, p. 117.

(4) *Laocoon* (1763), II.

(5) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 296. Nos corps débilités par notre nourriture et par nos excès ne peuvent pas être beaux. C'est la théorie de Taine et on la trouve déjà chez Rubens : « *De Imitatione Statuarum* ».

(6) *Corinne*, t. I, p. 313.

(7) *Œuvres*, Salon de 1765, t. XIII, p. 317.

Il y avait à Paris, depuis 1802, un fragment de la frise des Panathénées, fragment admirable rapporté de Grèce par Choiseul-Gouffier : six jeunes filles recevant de deux Athéniens, directeurs de la cérémonie, les vases et ustensiles du culte (1). Occasion unique. Chateaubriand sait qu'il visitera, un jour, le Parthénon ; il sait qu'il le décrira. Et nous de supposer, tout naïvement, qu'il va se précipiter au Musée Napoléon. Mais pas du tout. Il attend d'avoir constaté, *de visu*, que le Parthénon est bel et bien saccagé, qu'il ne reste plus ni frises, ni métopes, ni statues intactes (2). Pour ensuite copier, du fond de son cabinet, Spon et Chandler (3) :

Voici la description de Chateaubriand : « Les triglyphes » de l'ordre dorique marquaient la frise du péristyle : des » métopes ou petits tableaux de marbre à coulisses, séparaient entr'eux les triglyphes. Phidias et ses élèves avaient » sculpté sur ces métopes le combat des Centaures et des » Lapithes. [A noter ici une fougue, un réalisme que l'on ne trouve pas dans la frise de la Cella, et qui rappellerait presque l'art de Phigalie.] Le haut du plein mur du temple, » ou la frise de la Cella, était décorée d'un autre bas-relief » représentant peut-être la fête des Panathénées » (4).

La suite de l'exposé a été inspirée, directement, par Chandler. Nous mettrons les deux textes en regard pour qu'on puisse constater l'analogie :

(1) Au n° 42 de la *Notice des statues, bustes et bas-reliefs de la Galerie des Antiques du Musée Napoléon*, Paris, an XI; reproduit dans les *Monuments Antiques inédits*, par Millin, Paris 1806, in-4°, t. II, p. 43. Ce fragment se trouve aujourd'hui au Louvre.

(2) *Itinéraire*, t. V, p. 192.

(3) Il connaissait cependant un dessin de Nointel. Voir plus haut, pages 230 et 231.

(4) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 188.

CHANDLER (1806) (1)

« ...Et dans cet angle du
» fronton était l'empereur
» Hadrien, passant son bras
» autour du col de la prin-
» cesse Sabine, sa femme
[une idée de Spon en
1678]... (3).

» ...Il est probable que ce
» fut pour faire leur cour à
» Hadrien et à l'impératrice,
» son épouse, que les Athé-
» niens les placèrent, comme
» leurs bienfaiteurs, parmi
» les divinités en marbre qui
» ornaient ce fronton.

» On peut même croire
» que ces deux dernières
» figures furent ajoutées et
» pour ainsi dire glissées
» dans cette auguste compa-
» gnie qui, dans l'origine, ne
» devait être composée que
» de dieux ; et il serait
» encore possible qu'on eût

CHATEAUBRIAND (1810) (2)

« Des morceaux de sculp-
» ture excellents, mais du
» siècle d'Adrien, époque du
» renouvellement de l'art,
» occupaient les deux fron-
» tons du temple ».

[Note]. « Je ne puis me
» persuader que Phidias ait
» laissé complètement nus
» les deux frontons du tem-
» ple, tandis qu'il avait orné
» avec tant de soins les deux
» frises. Si l'empereur
» Adrien et sa femme Sabine
» se trouvaient représentés
» dans l'un des frontons, ils
» peuvent y avoir été intro-
» duits à la place de deux
» autres figures, ou peut-

(1) *Voyages dans l'Asie Mineure et en Grèce*, t. II, pp. 392 et 393.

(2) *Itinéraire*, t. V, p. 188.

(3) Spon et Wehler : *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant*, t. II, pp. 146 et 147.

CHANDLER

CHATEAUBRIAND

» simplement placé leurs	» être, ce qui arrivait sou-
» têtes sur des troncs qui,	» vent, n'avait-on fait que
» auparavant, appartenaient	» changer les têtes des per-
» à d'autres maîtres » (1).	» sonnages ».

Question résolue seulement en 1818 dans les « *Mémoires sur les ouvrages de sculpture du Parthénon* », par Ennius-Quirinus Visconti. Le célèbre archéologue (2) prouva que les figures du fronton Ouest, que Spon avait prises pour celles d'Hadrien et de Sabine, représentaient en réalité Héphaïstos et Aphrodite (3). et qu'elles avaient été sculptées par Phidias. Héphaïstos est reconnaissable à son bonnet et Aphrodite à l'écartement de la tunique du côté de l'épaule gauche.

La Peinture antique

Nous nous contenterons, ici encore, de simples remarques de détail. Chateaubriand a dû connaître, dès 1803-1804, en plus des peintures de Pompéi (4), certains ouvrages célèbres comme les *Noces Aldobrandines* du musée du Vatican et les peintures des voûtes des thermes de Titus, à Rome. Mais à l'époque du *Génie du Christianisme* il ne connaît rien de tout cela. S'il parle de la Peinture antique, ce ne peut être qu'indirectement. Il n'y avait guère de Peintures antiques

(1) C'était aussi l'idée de Stuart.

(2) Ennius-Quirinus Visconti avait été l'organisateur, à Paris, du Musée des Antiques. Il était le frère de ce Filippo-Aurelio, que nous allons retrouver au moment des fouilles de Chateaubriand, à Torre-Vergata. Voir ci-dessous, p. 420.

(3) Pages 22 et 23.

(4) Voir ci-dessus p. 211.

au Louvre. La « Notice de la galerie des Antiques au musée Napoléon », de 1802, n'en mentionnait aucune. Mais Chateaubriand, à son habitude, a beaucoup lu. Il a lu Pline l'Ancien dont le « catalogue » (à savoir le chapitre de son *Histoire Naturelle* qui a trait aux « couleurs ») lui servira à plusieurs reprises. Une première fois dans le *Génie* pour prouver que les Anciens ne connaissaient pas la peinture de paysage (1). Une deuxième fois dans les *Martyrs* pour dresser l'inventaire des tableaux qui se trouvaient au palais d'Hiérocès (2). En plus de Pline, Chateaubriand mentionne Pausanias et Plutarque qui « nous » ont conservé la description de tableaux de l'école grecque » (3). Il cite Vitruve à propos de la perspective (4). Enfin, il a dû consulter quelque ouvrage précis sur les peintures d'Herculanum. Il y a à ce sujet, dans une note du *Génie*, des remarques précises qui devaient être d'actualité : « Dans » les antiquités d'Herculanum on n'a rien trouvé qui pût » porter à croire que l'ancienne Ecole de peinture eût des » paysagistes. On voit seulement dans le *Télèphe* une » femme assise couronnée de guirlandes, appuyée sur un » panier rempli d'épis, de fruits et de fleurs. Hercule est vu » par le dos, debout devant elle, et une biche allaite un » enfant à ses pieds. Un faune joue de la flûte dans l'éloignement, et une femme ailée fait le fond de la figure » d'Hercule. Cette composition est gracieuse ; mais ce n'est » pas là encore le véritable paysage, le paysage nu, et représentant seulement un accident de la nature. Quoique » Vitruve prétende qu'Anaxagore et Démocrite avaient parlé » de la perspective en traitant de la scène grecque, on peut

(1) Voir pp. 589 à 592.

(2) *Martyrs*, t. IV, p. 275.

(3) *Génie*, t. II, p. 287.

(4) id. p. 592

» encore douter que les anciens connussent cette partie de
» l'art, sans laquelle toutefois il ne peut y avoir de paysage.
» Le dessin des sujets d'Herculanum est sec, et tient beau-
» coup de la sculpture et des bas-reliefs. Les ombres, d'un
» rouge mêlé de noir, sont également épaisses depuis le haut
» jusqu'au bas de la figure, et conséquemment ne font point
» fuir les objets. Les fruits mêmes, les fleurs et les vases
» manquent de perspective, et le contour supérieur de ces
» derniers ne répond pas au même horizon que leur
» base » (1).

Comme Chateaubriand était dessinateur, il n'est pas tout à fait impossible que ces remarques soient de lui. Il aurait consulté, en technicien et en homme du métier, des planches d'Herculanum. Par exemple, celles du tome I des *Antichità di Ercolano* (2) où se trouvait reproduite, entre autres, la composition du *Télèphe* (3). Il a pu connaître aussi un ouvrage français de l'époque, *Les Antiquités d'Herculanum*, gravées par F.-A. David et parues à Paris en 1781 (4). Il a en tout cas très bien observé le caractère *plastique* de ces peintures : « le dessin des sujets d'Herculanum » est *sec* et tient beaucoup de la *sculpture* et des *bas-reliefs* ». Nous citerons à l'appui la plupart des compositions qui se trouvent dans le David. Exemples au tome I, planche 3, les « joueuses d'osselets » : c'est la netteté, la précision un peu *sèche* de la ligne qui délimite les corps. Planche 5, « Thésée, Hippodamie et le centaure Euritus » : c'est l'impression de *relief* surtout chez le centaure et chez

(1) *Génie*, t. II, p. 592.

(2) *Le Pitture antiche di Ercolano, e contorni incise con qualche spiegazione*. Naples, 1757-1765 en 4 tomes in-folio.

(3) A la page 31 du tome I.

(4) En 12 vol. in-8°, mais on ne peut trouver à la Bibliothèque Nationale que les tomes I, II, III, IV, VI, VII et IX.

Thésée. Planche 48, « Oreste en Tauride » : c'est le *bas-relief* où les six personnages sont tous groupés sur le même plan.

Chateaubriand fait preuve de moins de perspicacité quand il prétend que les Anciens ne connaissaient point l'art du paysage. Il y a dans les *Antichità* et dans David de forts jolis paysages avec les différents plans, la perspective, le feuillé des arbres, les ombres, même l'éclat du soleil dans l'eau (1). Mais ce sont tous de *petits paysages*. Ils comportent, en plus, presque tous, une architecture et des personnages. Souvent ils sont limités par des montagnes. C'est déjà le paysage historique.

Il a tort aussi de croire que les Anciens ne connaissaient pas la *perspective*. Lessing aussi le croyait, et Lalande. « Dans les peintures les plus récentes d'Herculanum » écrivait Lessing, « il se trouve des fautes contre la perspective, » si nombreuses et si diverses qu'on les pardonnerait à peine » aujourd'hui à un écolier » (2). Et Lalande : « Ils n'avaient aucune notion ni de la perspective locale, ni de la perspective aérienne » (3).

Ce qui est manifestement faux. Bon nombre de peintures antiques présentent des fuites de maisons et de paysages jusqu'au trompe-l'œil (4).

La Peinture de vases.

Chateaubriand connaissait les vases grecs, sinon en fait, du moins d'après les gravures. Il y revient à plusieurs

(1) *Les Antiquités d'Herculanum*, t. I, planches 1, 4, 6, 8, 9, 10, 12, 19, etc...

(2) *Le Laocoon*, XIX (écrit en 1763).

(3) *Voyage en Italie* t. VII, pp. 471 et 472 (écrit en 1769).

(4) Cf. *Le Pitture antiché d'Ercolano*, t. I, planche XIII; t. III, pl. LIX ; t. IV, pl. LXIII, etc.

reprises. Dans les *Mémoires* se rapportant à l'année 1802, nous lisons ceci : « Dans les arabesques de ces vases, on voit le » corps d'Hector traîné au char d'Achille tandis qu'une » petite figure qui vole en l'air représente l'ombre de Patrocle consolée par la vengeance du fils de Thétis » (1). A quel vase précis Chateaubriand fait-il allusion ? A quelle gravure ? Nous n'avons pu le savoir. Toujours est-il qu'en parlant d'*arabesque* il définit, très justement, un des principaux caractères de la peinture de vases. Il y a vu la *ligne*, le *trait* qui délimite.

La peinture de vases a été très aimée, non seulement à la fin du XVIII^e siècle (abbé de Saint-Non (2) D'Hancarville (3), Tischbein (4), mais pendant tout l'Empire et pendant la Restauration. En 1802, on voyait au Louvre un vase antique qui représentait le cortège de Bacchus (5). A la même époque, Chateaubriand parlait des « vases de Nola » qui sont, dit-il « dans les cabinets de tous les curieux » (6). Il s'agit de ces vases à figures rouges reproduits par Tischbein dans son *Recueil* et qui avaient été trouvés en grande quantité autour de Naples dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. En 1808, Millin publiait ses *Peintures de Vases Antiques* ; en 1813 et en 1824 Alexandre de Laborde sa *Collection de Vases grecs de M. le comte de Lamberg*. Mais l'auteur des *Martyrs* se sera inspiré, de préférence, des *Antiquités* de d'Hancarville. Ainsi quand il décrit les fêtes de Bacchus à Rome :

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 269.

(2) *Voyage Pittoresque de Naples et de Sicile* (1781-86), t. II.

(3) *Antiquités étrusques, grecques et romaines* (1785).

(4) *Recueil de gravures d'après les Vases Antiques* (1791-95).

(5) « Notice des Antiques au musée Napoléon », 1802, n° 223.

(6) *Martyrs*, t. IV, p. 392.

« Des outres et des amphores sans nombre étaient ouvertes près des fontaines et aux carrefours des villes. On se barbouillait le visage de lie, on pétrissait la boue avec le vin. Bacchus paraissait élevé sur un tréteau. Ses prestresses agitaient autour de lui des torches enflammées, des thyrses entourés de pampres de vignes, et bondissaient au son des cymbales, des tambours et des clairons ; leurs cheveux flottaient au hasard ; elles étaient vêtues de la peau d'un cerf, rattachée sur leurs épaules par des couleuvres qui se jouaient autour de leurs cous. Les unes portaient dans leurs bras des chevreaux naissants ; les autres présentaient la mamelle à des louveteaux ; toutes étaient couronnées de branches de chêne et de sapin ; des hommes déguisés en satyres les accompagnaient, traînant un bouc orné de guirlandes. Pan se montrait avec sa flûte ; plus loin s'avancait Silène ; sa tête, appesantie par le vin, roulait de l'une à l'autre épaule » (1).

Les « outres et les amphores », les « thyrses », les « cymbales », les « cheveux flottant au hasard », les satyres, Pan et Silène se retrouvent dans les gravures de d'Hancarville (2).

(1) *Martyrs*, t. IV, p. 305.

(2) Voir tout spécialement au tome II, planche 43, le *Repas des mythes de Bacchus*, et, t. III, planche 51, *Bacchus couronné de lierre avec trois Bacchantes*.

L'Antiquité chrétienne

La période de l'Art que nous nous proposons d'étudier (et pour laquelle nous suivrons, très simplement, l'ordre chronologique) englobe les dernières manifestations de *l'art romain* (catacombes, basiliques chrétiennes), *l'art byzantin* et *l'art roman*.

1° L'Art des premiers Chrétiens à Rome

L'action des *Martyrs* est placée à la fin du III^e siècle de notre ère. C'est donc le contact, comme Chateaubriand le dit lui-même, entre l'antiquité païenne et l'antiquité chrétienne. Analyser ce contact, montrer comment les formes du paganisme vont s'adapter à la pensée chrétienne, a été le but de son livre. Il insiste il est vrai surtout sur les mœurs (caractères de Lasthénès, de Cymodocée); à nous de rappeler que ce contact existait aussi dans *l'art* : Les peintures des Catacombes n'offrent-elles pas le mélange, l'alliance continue entre les traditions païennes et la pensée chrétienne ? L'image des *Orantes* inconnues à l'art païen ne voisine-t-elle pas avec la fable d'Orphée ? Dans les basiliques, la basilique chrétienne d'Occident, avec ses trois vaisseaux, n'est-elle pas l'héritière de la basilique romaine ?

Ce sera l'objet de ce chapitre de nous demander si Chateaubriand qui sentait si bien le contact entre traditions païennes et chrétiennes dès qu'il s'agissait des mœurs et des habitudes sociales, l'a senti aussi au point de vue de *l'art*.

Chateaubriand ne nous dit pas s'il a visité les catacombes de Rome en 1803. Mais nous pouvons le supposer étant donné qu'Artaud de Montor, son guide des premiers temps, préparait alors un ouvrage sur les Catacombes (1). Il lui en aura parlé. Il lui aura aussi indiqué le livre d'Antonio Bosio, *Roma Sotterranea* (1632) que nous retrouverons dans la Bibliothèque de Chateaubriand (2). On peut supposer que Bosio a été la source des descriptions des *Martyrs* : « je vis » s'allonger devant moi des galeries souterrains, qu'à peine » éclairaient, de loin en loin, quelques lampes suspendues. » Les murs des corridors funèbres étaient bordés d'un » triple rang de cercueils placés les uns au-dessus des autres. » La lumière lugubre des lampes, rampant sur les parois » des voûtes et se mouvant avec lenteur le long des sépul- » cres, répandait une mobilité effrayante sur ces objets » éternellement immobiles » (3). Ce sont là les catacombes de Saint-Sébastien, sur la voie Appienne, les seules généralement connues à cette époque. « Dans les anciens docu- » ments, écrit Bosio, le mot *catacumbas* est toujours employé » pour désigner et le cimetière de Saint-Sébastien et la partie » de la campagne romaine dans laquelle il est situé » (4).

Les catacombes de Saint-Sébastien étaient ornées de peintures dont certaines (l'image du Bon Pasteur, Orphée avec sa lyre) présentent ce « mélange du sacré et du profane »

(1) *Voyage dans les Catacombes de Rome*, 1810.

(2) *Notice de Bons Livres*, n° 339.

(3) *Martyrs*, t. IV, p. 82.

(4) *Roma Sotterranea*, p. 148. Ce sont toujours les catacombes de Saint-Sébastien que décrivent, en 1785 Dupaty (*Lettres sur l'Italie*, la lettre 69), et en 1828, Valéry (*Voy. hist. et litt.*, t. IV, pp. 129 et 130).

sur lequel insiste, si justement, Artaud de Montor (1). Chateaubriand, par contre, ne paraît pas s'y être attaché.

Sa description, toutefois, reste originale : *il est le premier à avoir peint les catacombes habitées* (avant « Fabiola » et avant « Quo Vadis »). Que l'on compare seulement les « magiques concerts » (2) des *Martyrs* ; le tombeau « paré de fleurs » (3) ; les jeunes filles couvertes de « voiles blancs » (4) ; au « palais de la nuit » chez Delille (5), aux « cachots » de M^{me} de Staël (6). La description de Chateaubriand est en même temps une résurrection, tout à fait nouvelle de son temps et que nous pouvons placer en regard de la résurrection de l'Antiquité gallo-romaine, au livre IX des *Martyrs* (7).

Les basiliques vont nous arrêter plus longtemps. Rappelons que l'architecture de la basilique chrétienne d'Occident héritière de la basilique romaine avait vivement frappé nos pères. Chalgrin s'en était inspiré à Saint-Philippe-du-Roule (1774-1784).

Il semble que Chateaubriand n'ait découvert les basiliques de Rome qu'à l'époque de son second séjour, en 1828.

Dans ses promenades le long des murs de Rome, bien souvent il s'y arrêta : « Par la route d'Ostie, je me rends » à Saint-Paul, dernièrement la proie d'un incendie [en 1823] ; je me repose sur quelque porphyre calciné et je

(1) *Voyage dans les Catacombes de Rome*, p. 151.

(2) *Martyrs*, p. 82.

(3) id. id.

(4) id. - id.

(5) *Les Catacombes de Rome, Poème de l'Imagination* (1806), chap. IV.

(6) *Corinne*, t. I, p. 173.

(7) Voir ci-dessus, p. 214.

» regarde les ouvriers qui rebâtissent en silence quelque
» nouvelle église... Toute l'histoire du christianisme dans
» l'Occident commence à Saint-Paul-Hors-les-Murs ».

« ...Je visite Sainte-Marie-Majeure, Saint-Jean-de-Latran,
» avec son obélisque ; Sainte-Croix-de-Jérusalem, avec ses
» fleurs ; j'y entends chanter ; je prie ; j'aime à prier à
» genoux... » (1).

Notons que ces basiliques n'étaient pas toujours celles du iv^e siècle. Si Sainte-Marie-Majeure n'avait été refaite qu'en partie, par contre, Saint-Paul-Hors-les-Murs avait été réédifiée par le pape Léon dans la seconde moitié du v^e siècle, et Saint-Jean-de-Latran, effondrée en 897, entièrement reconstruite par Innocent X (1644-55). Piranesi (2) et Nibby (3) nous ont laissé de belles vues de ces basiliques à l'époque de Chateaubriand. Pour la description détaillée, on peut consulter Valéry (4).

Valéry, d'ailleurs, ne pouvait être la source des descriptions des *Martyrs*, ses *Voyages historiques et littéraires* n'ayant paru qu'en 1830. Pour tout ce qui a trait à l'antiquité chrétienne, Chateaubriand — il le dit lui-même — s'est inspiré de l'abbé Fleury (*Mœurs des Chrétiens*, 1784). Fleury est cité dans les notes du livre VI, aux livres XVI et XIX, au livre XXIII, etc... Mais là où l'imitation est la plus manifeste (livre XIV, description de la basilique de Sparte), Chateaubriand n'avoue pas qu'il a pris *tous les détails* au savant abbé. Nous allons nous en rendre compte en confron-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 219 à 224.

(2) *Vedute di Roma*, t. I.

(3) *Les monuments les plus célèbres de la Rome ancienne et les quatre basiliques principales de la Rome moderne*, 1818 ; Planches 53, 59, 60.

(4) *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826-1828*, t. IV.

tant les deux textes, rapprochement qui n'a pas encore été fait :

LES MŒURS DES CHRÉTIENS
(1784) (1) .

« D'abord, on trouvait un
» portail ou premier vesti-
» bule par où l'on entrait
» dans un péristyle, c'est-à-
» dire une cour carrée, envi-
» ronnée de galeries couver-
» tes, soutenues de colonnes
» comme sont les cloîtres
» des monastères. Sous ces
» galeries se tenaient les
» pauvres, à qui l'on per-
» mettait de demander à la
» porte de l'église ; et au
» milieu de la cour étaient
» une ou plusieurs fontaines
» pour se laver les mains et
» le visage avant la prière ;
» les bénitiers leur ont suc-
» cédé. Au fond était un
» double vestibule d'où l'on
» entrait par trois portes
» dans la salle ou basilique,
» qui était le corps de
» l'église.....

» La basilique était parta-
» gée en trois, suivant la
» largeur, par deux rangs

LES MARTYRS (1809) (2)

« Après avoir passé un
» péristyle décoré de fontai-
» nes où les fidèles se puri-
» fiaient avant la prière, on
» trouvait trois portes qui
» conduisaient à la basili-
» que. Au fond de l'église,
» à l'orient, on apercevait
» l'autel, et derrière l'autel
» le sanctuaire... ».

(1) P. 271 et 272.

(2) P. 194. .

LES MŒURS DES CHRÉTIENS

(1784)

» de colonnes qui soutè-
» naient la galerie des deux
» côtés, et dont le milieu
» était la nef, comme nous
» voyons à toutes les ancien-
» nes églises. Vers le fond,
» à l'orient, était l'autel,
» derrière lequel était le
» presbytère ou sanctuaire ;
» c'est ce que l'on nomma
» depuis le *chevet de*
» *l'église* ».

La longue étude de Fleury a été ramassée, condensée dans quelques traits aigus. Rien ne manque à la description des *Martyrs*, ni les cours qui entourent la basilique, ni les fontaines, ni les trois portes du monument, ni l'autel, ni le sanctuaire. Mais quelle liberté dans l'inspiration ! En éliminant toujours, en rejetant tout l'accessoire, l'artiste donne par là même, beaucoup plus que Fleury, l'impression exacte.

Il s'agirait maintenant de nous demander si Chateaubriand a vu dans la basilique chrétienne d'Occident l'*adaptation des formes païennes à la pensée chrétienne*. C'est là le cœur même de notre sujet. Mais l'auteur des *Martyrs* se contente de comparer de façon assez vague et en poète les temples païens aux églises chrétiennes du même âge. Les églises auraient un caractère de « gravité » et de « grandeur » (1) « que les monuments païens du même âge n'ont

(1) *Martyrs*, t. IV, p. 394.

pas ». Les « disproportions » seraient rachetées par « le style hardi des voûtes et l'effet religieux de leurs ombres » (1). On est dérouté devant cette description. S'agit-il vraiment de basiliques construites par les chrétiens entre le iv^e et le vi^e siècle ? Mais alors pourquoi parler de *l'effet religieux de leurs ombres* ? Ces basiliques étaient claires. De plus, nous savons qu'elles n'avaient *point de voûtes*, qu'elles étaient couvertes, d'ordinaire, par une charpente. Si nous supposons que Chateaubriand fait allusion aux premières églises de style « latin », nous voilà donc perplexes. Mais supposons qu'il transporte arbitrairement dans la Rome du iv^e siècle le style de ces églises « néo-grecques » qu'il a vues en Palestine et dont nous parlerons plus tard. Alors tout s'explique. Les « disproportions » ce sont ces piliers « lourds » ou « maigres » (2) qu'il a remarqués à l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Quant au *style hardi des voûtes*, c'est le système même de la coupole byzantine. Remarquons seulement l'anachronisme : il place dans la Rome du iii^e siècle des édifices qu'il a vu en Orient et qui étaient de beaucoup postérieurs.

Il serait donc hasardeux de prétendre que Chateaubriand, (toujours si détaché dès qu'il s'agit de vérité, de précision scientifiques) aurait vu dans la basilique chrétienne l'adaptation, pour les besoins du nouveau culte, des formes de la basilique romaine (3). Il n'était pas archéologue, il ne comprenait rien à la *structure* des monuments. Mais ce qu'il n'a pas remarqué du point de vue scientifique, il l'a vu par le sentiment. La basilique civile ne dit rien à

(1) *Martyrs*, t. IV, p. 78.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 314.

(3) Fleury, déjà, comparait nos anciennes églises « à des écoles publiques ou à ces salles destinées à traiter les affaires que les anciens nommaient basiliques ». *Mœurs des Chrétiens*, p. 279.

son cœur. Il la laisse donc de côté. Mais il va comparer, en poète, les *temples* chrétiens aux *temples* païens. Que l'on nous permette de mettre ici en regard l'un de l'autre le texte de Chateaubriand qui est de 1831 et un texte de Quatremère de Quincy de 1805. Nous n'osons pas dire qu'il y a eu emprunt. Mais il y a analogie très étroite et qui mérite d'être notée :

QUATREMÈRE (1805) (1)

« L'exercice du culte, chez
» les Anciens, était, si l'on
» peut dire, individuel : cha-
» cun avait ses jours de
» sacrifice... Dans le christia-
» nisme, l'exercice du culte
» est collectif... le temple
» des chrétiens dut être *inté-*
» *rieur*. Celui des païens
» était beaucoup plus en rap-
» port avec l'extérieur. C'était
» à briller, à paraître au
» dehors, à frapper la vue
» par la décoration et les
» accompagnements qui,
» pour nous, ne seraient
» qu'accessoires, que l'archi-

CHATEAUBRIAND (1830) (2)

« Les premières églises
» chrétiennes dans l'Occi-
» dent ne furent que des
» temples retournés : le culte
» païen était extérieur, la
» décoration du temple fut
» extérieure, le culte chré-
» tien était intérieur, la
» décoration de l'église fut
» intérieure ».

(1) *Mémoire sur la manière dont étaient éclairés les temples des Grecs et des Romains*, lu le 8 novembre 1805, t. III, 2^e partie, pp. 166 et suivantes des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. Paris, 1818.

(2) *Analyse Raisonnée de l'histoire de France*, t. X, p. 111. Le texte, exactement pareil, se retrouve en 1836 dans l'*Essai sur la littérature anglaise*, t. XI, p. 493.

» tecture grecque faisait con-
» sister le principal luxe de
» ses temples. C'est que,
» d'une part, le plus grand
» nombre de cérémonies et
» de pratiques se passait au
» dehors, et que, de l'autre,
» le culte intérieur n'admet-
» tait pas le concours du
» peuple ».

L'idée devait être reprise en 1823, et presque dans les mêmes termes, par Arcisse de Caumont (1).

★ ★

2° L'Art byzantin

C'était un lieu commun, à l'époque où devait paraître l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), d'insister sur la « décadence » des arts après Constantin. Comment des hommes de l'observance classique ou même vitruvienne se seraient-ils attachés à un art qui malmène à ce point l'ordonnance et les proportions antiques ? Ils ont excommunié en bloc, d'une part, les premiers essais de l'architecture « lombarde » ou romane en Italie ; d'autre part, l'art byzantin. « Les arts déjà déchus sous les prédécesseurs de Constantin », écrivait Le Roy en 1758 « dégénérèrent encore sous » les premiers empereurs chrétiens et pendant l'espace de » temps qui s'écoula entre son règne et celui de Justinien » (2).

(1) *Essai sur l'Architecture religieuse du moyen âge*, pp. 6 et 7.

(2) *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, t. I, p. XVIII.

Sérour d'Agincourt — les premières livraisons de son *Histoire de l'Art par les Monuments* (1823) avaient paru au moment de la publication de l'*Itinéraire* — distinguait la « décadence orientale » de la « décadence occidentale » (1). Dans un article de 1811, Alexandre de Laborde insistait sur le « goût barbare » (2) dans l'architecture byzantine : « La » tradition de ce système grossier acquit toute sa force sous » Justinien... On vit alors partout de ces dômes ornés de » mosaïques, de ces lourdes voûtes en plein-cintre, soute- » nues par de petites colonnes ». Tous voyaient dans l'art byzantin (original en ce sens qu'il a inventé, de toutes pièces, l'iconographie chrétienne), une fin, l'aboutissement, « dégénéré » de la belle architecture antique. Et Chateaubriand, qui évoluera, partage, sur ce point-là encore, de 1806 à 1810, les idées de son époque. A ses yeux l'art byzantin est un style de *décadence*, c'est la « dégénération de l'art » (3), la « détérioration de l'art » (4) ; l'architecture « justinienne » est née dans la « corruption de l'art » (5). Il critique âprement la forme de la coupole, spécifiquement byzantine puisqu'il s'agit ici de la *coupole sur pendentifs*. A noter ce fait typique qu'il l'envisage, non pas de l'intérieur, mais de l'extérieur, et c'est pourquoi il l'appelle le *dôme*. Remarquons, à ce sujet, la fluctuation entre les idées du *Génie du Christianisme* et les idées de l'*Itinéraire* :

(1) *Histoire de l'Art par les Monuments*, t. I, p. 47 et suiv.

(2) *Le Moniteur* du 5 avril 1811.

(3) *Itinéraire*, p. 149.

(4) id. id.

(5) id. id.

GÉNIE (1802) (1)

ITINÉRAIRE (1811) (2)

« au moyen du *dôme*, in-
» connu aux Anciens (3), la
» religion a fait un heureux
» mélange de ce que l'ordre
» gothique a de hardi et de
» ce que les ordres grecs
» ont de simple et de gra-
» cieux. »

« il n'a ni la hardiesse du
» gothique, ni la sage beau-
» té de l'antique. Il est as-
» sez majestueux quand il
» est immense ; mais alors
» il écrase l'édifice qui le
» porte : s'il est petit, ce
» n'est plus qu'une *calotte*
» ignoble qui ne se lie à
» aucun membre d'architec-
» ture, et qui s'élève au-
» dessus des entablements,
» tout exprès pour rompre
» la ligne harmonieuse de
» la cimaise ».

Ceci dit à propos de la cathédrale de Saint-Dmitri à Mistra, la Métropole. Elle a, écrit Chateaubriand, « pour sa part sept de ces dômes » (4). Ce en quoi il se trompe puisqu'elle en a huit. S'il avait été « érudit », il aurait peut-être remarqué la structure de la Cathédrale, compromis entre le plan de la basilique latine à trois vaisseaux terminés par trois absides — plan infiniment curieux pour l'Orient du xiv^e siècle — et l'église byzantine à coupoles (5). Mais il ne l'a pas vu.

(1) *Génie*, t. II, p. 290.

(2) *Itinéraire*, p. 149.

(3) Le dôme a été connu de tout temps et dès l'époque des Chaldéens. Mais il veut dire probablement le dôme en hauteur, tel qu'on peut le voir à l'église des Invalides ou au Panthéon à Paris.

(4) *Itinéraire*, p. 149.

(5) Gabriel Millet : *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, Leroux, 1910.

Constatation à peine croyable, il reste, en 1806, cinq jours à Constantinople et il n'a pas un mot pour Sainte-Sophie : « Je n'aime à visiter que les lieux embellis par les vertus et » par les arts et je ne trouvais dans cette patrie des Phocas » et des Bajazet ni les uns ni les autres » (1). En 1831 seulement, dans les *Etudes Historiques*, nous voyons que Sainte-Sophie est « plus célèbre par son nom que par sa beauté » (2). Ce mépris pour Sainte-Sophie n'est pas l'apanage exclusif de Chateaubriand. Il est tout à fait général à l'époque (3).

On demandera maintenant quelles ont été les *sources* de l'*Itinéraire* concernant l'art byzantin ? Chateaubriand cite lui-même deux artistes qu'il connaissait personnellement : Sérour d'Agincourt et Alexandre de Laborde (4). Il leur doit ses idées sur la *décadence* des arts au *vi^e* siècle. Toutefois, il n'est pas d'accord avec De Laborde quand celui-ci voudrait faire dériver l'art arabe de l'art byzantin (5). Pour Chateaubriand auteur de l'*Itinéraire* (nous verrons qu'il changera plus tard), il n'y a point de rapports entre l'art byzantin et l'art arabe. Le premier conserve « une raison, une froideur, une solidité » que n'a pas le second (6). Insistons sur cette *froidueur*, sur cette *solidité*. Il semble que Chateaubriand ait surtout vu, en 1806, dans l'art byzantin, l'héritier de l'art grec et romain. Encore une fois, il est ici le reflet de son époque.

(1) *Itinéraire*, p. 249.

(2) T. IX, p. 201.

(3) Cf. Tournefort : *Relation d'un Voyage du Levant*, 1727, t. I, p. 476, et Le Roy : *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, p. XVIII.

(4) *Itinéraire*, p. 359.

(5) *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, t. II, 1812, pp. XLIII et suiv.

(6) *Itinéraire*, p. 359.

Mais il semble qu'il ait, par la suite, singulièrement évolué ; que ses idées sur l'art byzantin se soient élargies comme s'étaient élargies ses idées sur l'art du moyen-âge et sur l'Antiquité. C'est l'épanouissement de toutes ses facultés d'intelligence, de tous ses dons de poésie. Le Chateaubriand de soixante-cinq ans découvre, avec des cris de joie, ce que le Chateaubriand de trente-cinq avait dédaigné.

Le 1^{er} octobre 1828, faisant route pour Rome, il passe par Ravenne. Or, Ravenne, ce pouvait être, à ses yeux, deux choses. Une opulente ville morte s'enfonçant dans les marécages. Ou bien le plus beau reflet en Europe, avec Venise, de cet art byzantin qui a en partie conquis l'Occident. En réalité ce ne fut ni l'une ni l'autre. Il ne songe pas encore à la Ravenne barrésienne. Quant à Ravenne byzantine, rien ne permet de supposer qu'elle ait été, pour lui, une révélation. « J'ai retrouvé Constantinople à Saint-Vital et à Saint-Apollinaire » (1). C'est tout. Et c'est peu. (Il n'a pas un mot pour les somptueuses mosaïques). Remarquons toutefois que le seul fait de mentionner Saint-Vital et Saint-Apollinaire indique qu'il y prend intérêt. Il n'avait pas mentionné Sainte-Sophie en 1806.

En 1833, nouveau progrès et progrès décisif. Il découvre Saint-Antoine-de-Padoue qui présente, dit-il, « un monument gothique grécisé, style particulier aux anciennes églises de la Vénétie » (2). L'observation est exacte ; on remar-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 12. Dans son *Voyage en Italie* de 1758, Cochin remarquait à Ravenne de « vieilles mosaïques, fort mauvaises », pp. 85 et 86. Cf. aussi Corrado Ricci, *Ravenna, Bergamo*, 1905 ; et du même *Ravenna, Collezione di monografie illustrate*, série 1^{re}, I.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, pp. 304 et 305.

que, à Saint-Antoine, l'utilisation de l'arc brisé et en même temps le caractère byzantin de l'église à coupoles (1).

Enfin il découvre Saint-Marc-de-Venise, qu'il méprisait en 1806 (2). Ce qu'il y a de proprement byzantin à Saint-Marc, ce sont les coupoles, élevées à la fin du x^e siècle et sur pendentifs. Mais cela, bien entendu, Chateaubriand ne le voit pas ; il s'attache, une fois de plus, à ce qui frappe sa sensibilité d'artiste, son imagination ; il décrit le *trophée oriental* là où Lalande, en 1765 (3), et Esménard, en 1808 (4), n'avaient vu qu'un « vieil édifice du plus mauvais goût ». « A Saint-Marc, bosselé de dômes, incrusté de mosaïques, » chargé d'incohérentes dépouilles de l'Orient, je me trouve » vais à la fois à Saint-Vital-de-Ravenne, à Sainte-Sophie » de-Constantinople, à Saint-Sauveur-de-Jérusalem et dans » ces moindres églises de la Morée, de Chio et de Malte. » Saint-Marc, monument d'architecture byzantine, composé » site, de victoire et de conquête élevé à la croix, comme » Venise entière est un trophée... » (5).

Dans les *Fabbriche* de 1825, Cicognara avait insisté longuement sur le caractère prétendu disparate du style de Saint-Marc ; sur le « mélange des styles, de l'art, des époques » (6) ; il s'était émerveillé devant la richesse des mosaïques. Il se peut donc que les idées de Chateaubriand soient simplement le reflet des *Fabbriche*. Il se peut aussi — et cette supposition nous semble plus vraisemblable — qu'il

(1) Roger Peyre, *Les villes d'art célèbres, Padoue et Vérone*, p. 21.

(2) Cf. Lettre à Bertin du 30 juillet 1806, *Correspondance*, t. I, p. 222.

(3) *Voyage en Italie*, t. VIII, p. 313 à 322.

(4) *Mercure de France* (1808), t. XXXIII, p. 341, l'Extrait d'un *Voyage inédit en Italie, en Grèce et à Constantinople*, par Esménard.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 237 et 238.

(6) T. I des *Fabbriche*.

ait été influencé par les récits de son jeune ami Ampère, à Venise en 1824 (1).

Une chose est certaine : c'est que le Chateaubriand de 1828 et de 1833 accorde aux monuments byzantins un intérêt qu'il leur refusait en 1806. Nous allons maintenant entrer plus avant dans ses théories. Nous comparerons ensemble l'*Itinéraire* (1811) et les *Etudes Historiques* (1831) et nous nous rendrons compte de quelle façon précise et sous quelles influences probables les idées de Chateaubriand ont évolué.

Il y a deux choses dans les *Etudes Historiques* et dans l'*Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*. D'une part, Chateaubriand qui avait rejeté (dans l'*Itinéraire*) la théorie d'Alexandre de Laborde sur l'art byzantin inspirateur, l'adopte maintenant. D'autre part, analysant l'art byzantin, il semble qu'il y découvre un sérieux apport *oriental* (qu'il n'y voyait pas en 1810). Plus même, il semble que cet Orient lui soit apparu — plus que Rome et que la Grèce — comme le véritable *initiateur* de l'art chrétien du moyen-âge.

Chateaubriand (nous l'avons vu plus haut) dénie, dans l'*Itinéraire*, tout rôle inspirateur à l'art byzantin. Alexandre de Laborde, qu'il a lu, ne le convainc pas. Jamais, dit-il, l'art byzantin ne pourra expliquer l'art arabe, ni à plus forte raison l'art gothique : « Un plan envoyé par un architecte de Constantinople, des colonnes taillées sur les rives » du Bosphore, des ouvriers grecs travaillant à une mosquée, ne prouvent rien : on ne peut tirer d'un fait particulier une conséquence générale » (2). Mais en 1831, revirement complet. L'art byzantin lui apparaît « portant

(1) *Correspondance d'André-Marie Ampère et de Jean-Jacques Ampère*, t. I, p. 296. Lettre à M^{me} Récamier du 18 novembre 1824.

(2) *Itinéraire*, p. 359.

» d'une main l'étendard du prophète et de l'autre celui du
» Christ : L'Alhambrah à Grenade et Saint-Marc-de-Venise
» témoignent de son inconstance et des merveilles de ses
» caprices » (1). L'ogive, d'autre part, « ne se sépare pas
» tellement du néo-grec qu'on ne l'y retrouve comme cent
» autres traits » (2). C'était exactement l'idée d'Alexandre
de Laborde en 1812 : tous les arts modernes « tant du nord
que de l'occident et du midi » ont pris naissance dans l'Em-
pire grec de Constantinople. L'art arabe et l'art gothique,
entre autres, ont une source commune qui est le byzan-
tin (3).

Autre idée concernant l'origine même de l'art byzantin :
les archéologues ne semblent voir, jusqu'en 1830, dans l'art
byzantin ou dans l'art roman que le côté *grec* ou *romain*.
Sérour d'Agincourt jugeait tout d'après le *canon* antique ;
pour Alexandre Lenoir, pour De Laborde, l'art chrétien
des premiers siècles, c'est l'héritier direct (d'ailleurs dégé-
néré et corrompu) de la belle architecture classique et occi-
dentale ; c'est « l'architecture *romaine* du Bas-Empire » (4),
c'est « l'architecture *romaine* à sa décadence » (5). S'ils
découvrent, parfois, dans l'art byzantin, un « élément
oriental » (D'Agincourt), ce ne peut être que tout à fait
incidemment, sans y attacher grande importance.

Mais Vitet, en 1830, a une toute autre théorie. On ne peut
comprendre l'architecture byzantine sans étudier : « *l'his-*
» *toire et l'esprit des peuples de la Syrie, de la Perse et*
» *surtout de l'Ionie* » (6). Voilà donc l'Orient envisagé com-

(1) *Analyse Raisonnée de l'histoire de France*, t. X, p. 112.

(2) id. id. p. 113.

(3) *Voyage pittoresque et hist. de l'Espagne*, t. II, pp. XLIII et XLIV.

(4) Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments français*, t. VII, p. 114.

(5) De Laborde, *Voyage pitt. et hist. de l'Espagne*, t. II, p. XLIII.

(6) *De l'architecture lombarde*, 1830, *Etudes sur l'Art*, t. II, p. 295.

me une des causes *créatrices*, réellement *constitutives* de l'art chrétien du moyen-âge. Il y a autre chose dans l'art chrétien que les survivances abâtardies du romain. On y décèle un élément distinct, fécond, qui est l'élément oriental. En 1892, Courajod trouvait que c'étaient là des paroles vraiment prophétiques, presque géniales dans leur divination (1). N'est-il pas curieux, pour nous, de constater que ces paroles prophétiques, Chateaubriand lui aussi les avait dites ? L'analogie entre Vitet et Chateaubriand est frappante. Elle est de Vitet cette expression de « néo-grec » que nous retrouvons dans les *Etudes Historiques* et qui implique, chez l'un et chez l'autre, l'idée de l'*Orient*, d'un apport spécifiquement *oriental* ou *asiatique*. Voici, en regard l'un de l'autre, le texte de Vitet et le texte de Chateaubriand :

VITET (1830) (2)

« Constatons seulement
» qu'à Byzance et dans
» l'Asie-Mineure, peu après
» Constantin, on voyait, à
» côté du style venu de
» Rome, cet autre style que
» nous venons de décrire. Le
» génie *oriental* commençait
» à secouer ses ailes. Déjà
» vers le deuxième siècle, il
» s'était joué comme un
» enfant timide dans ces
» colonnes incorrectes mais
» brillantes de Balbek et de

CHATEAUBRIAND (1831) (3)

« L'architecture *néo-grec-*
» *que*, par une même éman-
» cipation de l'esprit hu-
» main, se montra en *Orient*
» avec le néo-platonisme ; il
» était naturel que les arts
» suivissent les idées, et sur-
» tout les idées religieuses
» auxquelles ils sont appli-
» qués, de préférence, chez
» les peuples. Les premiers
» essais, ou plutôt les pre-
» miers jeux de cette archi-
» tecture, se firent remar-

(1) *Les origines de l'Art Gothique*, leçon d'ouverture du cours de 1892.

(2) *De l'architecture lombarde*, p. 296.

(3) *Analyse Raisonnée de l'histoire de France*, t. X, p. 112.

VITET (1830)

» Palmyre. Puis grandissant
» chaque jour il avait peu à
» peu conquis son indépen-
» dance : libre, hardi, origi-
» nal, il s'émancipe enfin
» sous Justinien et inspire à
» Isidore de Milet le temple
» de Sainte - Sophie que
» Constantinople voit cons-
» truire. De ce jour le goût
» *oriental* reçut sa sanction
» dans l'art byzantin.
» L'architecture romaine,
» délaissée depuis long-
» temps, fut désormais pros-
» crite et le style *néo-grec*
» régna sans rival dans tou-
» tes les contrées de l'Occi-
» dent... »

CHATEAUBRIAND (1831)

» quer dans les temples de
» Daphné, de Balbek et de
» Palmyre : elle se déve-
» loppa en Syrie dans les
» monuments de Sainte-Hé-
» lène; elle devint chrétienne
» à Jérusalem à l'époque où
» le néo-platonisme devenait
» chrétien au concile de
» Nicée. Justinien la fit ré-
» gner, en bâtissant, sur les
» fondements de la Sainte-
» Sophie romaine de Cons-
» tance, la Sainte - Sophie
» *néo-grecque* d'Isidore de
» Milet... »

Voilà donc Chateaubriand au courant, une fois encore, de ce que nous pourrions appeler les « idées d'avenir ».

Répudier les systèmes qui avaient été ceux des archéologues les plus réputés de son temps, les Lenoir, les D'Agincourt, les Arcisse de Caumont, voir dans l'art chrétien *autre chose* que les survivances abâtardies et dégénérées de l'art antique de la Grèce et de Rome, y discerner un élément jeune, riche et fécond, l'élément *oriental*, n'était-ce pas là prévoir, par delà Courajod, nos idées d'aujourd'hui ?

Nous ferons une autre remarque. Vitet qui a inspiré des pages des *Etudes Historiques* consacrées à l'art, doit, en plus, servir à les dater : elles sont de la fin de 1830 ou des premiers mois de 1831.

3° L'Art roman

En passant de l'art byzantin à l'art roman, de l'art chrétien d'Orient à l'art chrétien d'Occident, nous ne changeons pas ou presque pas de sujet. Les observations qui valaient pour le dernier chapitre valent encore pour celui-ci.

Ni Alexandre Lenoir pour qui le roman est le « style romain dégénéré » (1), ni Alexandre de Laborde pour qui c'est une « *continuation* du style romain » (2), ni Arcisse de Caumont qui met en honneur, en 1823, le terme même d'architecture *romaine* (signifiant par là qu'il la considère comme dérivée presque uniquement du romain) (3), ni aucun des archéologues de cette époque n'ont vu dans l'art roman un élément essentiel qui ne serait pas l'élément antique grec ou romain.

C'est donc une nouveauté, chez Chateaubriand (et chez Vitet) d'insister, comme ils le font, sur l'élément oriental et byzantin : « L'architecture dite lombarde, de l'époque des Carlovingiens en Italie, écrit Chateaubriand, n'était que l'invasion de l'architecture orientale ou néo-grecque dans l'architecture romaine » (4).

Pour Vitet, l'influence « orientale », sensible dès le vi^e siècle à Saint-Vital-de-Ravenne, plus sensible encore au viii^e siècle à Aix-la-Chapelle, ne se généralise véritablement qu'à partir du xi^e siècle : « Elle pénétra d'abord par l'Adriatique et ensuite par l'Arno... de là l'église Saint-Marc, de là cette grandiose et splendide cathédrale de Pise... Bien-

(1) *Musée des monuments français*, t. VII, p. 114.

(2) *Les monuments de la France*, t. I (1816), p. 37.

(3) *Histoire Sommaire de l'architecture au moyen âge*, pp. 25 et 26

(4) *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 98.

» tôt le sol italien fut couvert de monuments plus ou moins
» orientaux » (1). Chateaubriand répète à peu près la même
chose en citant les mêmes monuments. Cinq siècles après
l'édification de Saint-Vital-de-Ravenne, imitée plus tard à
Aix-la-Chapelle, « l'architectonique nouvelle aborda une
» seconde fois aux rivages latins, et annonça son retour par
» l'édification de la cathédrale de Pise » (2).

Vitet et Chateaubriand n'avaient pas tort de parler d'influence byzantine ou orientale à la cathédrale de Pise. Certains motifs de décoration comme par exemple les losanges que l'on voit aux murs extérieurs du monument sont des motifs byzantins. Enfin, dernière analogie. Tous deux s'élèvent contre le terme même d'architecture « lombarde » sous lequel on désignait, à leur époque, le style roman d'Italie. (Parfois même des archéologues comme Alexandre Lenoir l'employaient pour désigner le roman en France). Jamais les Lombards, déclare Vitet, n'ont inventé une forme spéciale d'architecture. Il se sont contentés de bâtir dans le style de l'époque (3). Pour Chateaubriand « ni les Lombards, ni les Goths » n'ont mis la main à l'architecture qui fut appelée « lombarde » en Italie et « gothique » [il veut dire romane] en France (4).

Ce sont là les idées *définitives* de Chateaubriand sur l'art roman, celles qui sont exposées dans l'*Analyse Raisonnée de l'Histoire de France* et qui forment, ne l'oublions pas, un tout avec les idées sur l'art byzantin. Mais il faudrait, remontant de quelques années en arrière, nous demander

(1) *De l'Architecture lombarde ; Etudes sur l'Histoire de l'Art*, t. II, pp. 296 et suiv.

(2) *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 112.

(3) *De l'Architecture Lombarde*, t. II, pp. 291 et suivantes.

(4) *Analyse raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 112.

maintenant quelles étaient ses idées à l'époque du *Génie du Christianisme*. Et d'abord, connaissait-il beaucoup d'édifices romans ? Il avait vu, en 1802 (quelques mois, il est vrai, après la publication du *Génie*), l'une des plus belles parmi nos églises romanes de France, Saint-Sernin de Toulouse. Il n'a pas l'air très enthousiaste. Cette basilique à cinq nefs dont la croisée est surmontée d'une coupole à pans l'a simplement « frappé » par son architecture (1). Hâtons-nous d'ajouter qu'en 1802 Saint-Sernin était en fort mauvais état ; l'église a été restaurée, depuis, par Viollet-le-Duc.

Outre Saint-Sernin de Toulouse, Chateaubriand connaissait, à Paris, la crypte de Saint-Denis. Il a noté dans un chapitre du *Génie*, l'« odeur de vétusté répandue sous ces arches funèbres » ; les « ombres des vieilles voûtes » qui s'abaissent, pour se confondre « avec les ombres des vieux tombeaux » (2). Il a donc vu le roman, surtout en cette crypte, comme un art massif, trapu. Il y a admiré, en poète, un certain effet de puissance et de force.

Outre Saint-Denis, il signale l'église des Saints-Apôtres à Florence, du ^{xiii}^e siècle, le type le plus parfait de la basilique romaine à trois nefs. C'est, dit-il (il cite Vasari en note) un « assez beau monument » (3).

Pour Chateaubriand, le roman est d'autre part un art *monastique* (il a été pratiqué *par* des moines et *pour* des moines). Sa source ? Vraisemblablement le *Musée des Monuments français* de 1801 et 1802. « Les monastères servent d'asile aux muses », écrivait Alexandre Lenoir, « les cénobites français y cultivaient les lettres, les

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 322. Il y a une vue de Saint-Sernin de Toulouse au tome II des *Monuments de la France*, par Alexandre de Laborde (1836), pl. CXXXIII.

(2) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 408.

(3) id. p. 286

» sciences et les arts » (1). Et Chateaubriand : « Les » religieux eux-mêmes cultivaient les beaux-arts et étaient » les peintres, les sculpteurs et les architectes de l'art gothique » (2). Rappelons que « l'âge gothique » signifie ici ce que nous appellerions « l'âge roman ». Alexandre de Laborde pour qui, d'ailleurs, l'art roman était également un art monastique, distinguait lui aussi le premier gothique ou « gothique en plein-cintre » du second gothique ou « style gothique léger » (3).

Deuxième idée : les ouvrages de ces artistes ont beau nous paraître « grossiers » aujourd'hui, ils n'en forment pas moins « l'anneau où les siècles antiques viennent se rattacher aux siècles modernes » (4). Et là aussi, nous croyons retrouver une influence de Lenoir pour qui les arts se « conservèrent et se cultivèrent dans le silence des cloîtres » pendant les guerres, les troubles civils, et les irruptions » des barbares qui désolèrent la France à plusieurs époques » (5).

Chateaubriand ne fait donc ici que rapporter, après d'autres et en même temps que d'autres, des idées qui étaient celles de son temps. Nous ne nous y arrêterons pas.

Nous terminerons ce chapitre par quelques considérations sur l'église du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, un monument d'architecture presque exclusivement romane.

Mais d'abord, il semble que l'auteur de l'*Itinéraire* ait moins connu le Saint-Sépulcre qu'il ne le dit. Il ne serait

(1) *Musée des monuments français*, t. VII, p. 65.

(2) *Génie*, p. 513.

(3) *Les monuments de la France*, t. I (1816), p. 38.

(4) *Génie*, p. 513.

(5) *Musée des monuments français*, t. VII, p. 65.

pas resté à Jérusalem six jours, mais trois seulement, si l'on en croit le témoignage de Julien (1). Et puis, il a beau affirmer qu'il entraît « sans cesse au Saint-Sépulcre à des heures inusitées » ; qu'il revoyait « dix fois les mêmes lieux » ; payait « dix fois les droits » (2) ; le tableau des dépenses du drogman Michel, en ne tenant compte que de deux visites (3), contredit tout l'*Itinéraire*.

Ainsi, deux visites seulement. Chateaubriand n'a donc pu connaître l'église du Saint-Sépulcre que très superficiellement. D'autant plus que ses visites n'étaient, nous le supposons, pas uniquement consacrées à l'Art. Mais ce Saint-Sépulcre qu'il ne connaît pas, il va le décrire. Et là encore ses livres vont racheter, une fois de plus, ce que l'observation directe peut avoir de fragmentaire. Il s'est surtout inspiré du *Voyage du Levant*, de Deshayes (1621) dont il cite, intégralement, quelques pages (4).

Le Saint-Sépulcre est un édifice circulaire, entouré de seize colonnes qui décrivent, entre elles, des arcades. Sur ces seize colonnes sont posées seize autres colonnes, plus petites, le tout recouvert d'un dôme (5). C'est ce qu'on appelle la *Rotonde du Saint-Sépulcre*. Brûlée en 1010 par Hakem, elle a été reconstruite par Constantin Monomaque en style arabo-byzantin. Derrière le chœur, s'entr'ouvrent

(1) Selon Julien, on serait arrivé à Jérusalem le 6 octobre 1806, à minuit ; on en serait reparti pour Jaffa le 10 (*Itinéraire de Julien*). Selon Chateaubriand on ne serait reparti de Jérusalem pour Jaffa que le 12 au soir (*Itinéraire*, t. V, p. 394).

Cf. aussi Garabel-Der-Sahagian, *Chateaubriand en Orient*, pp. 298 et 299.

(2) *Itinéraire*, t. V, p. 367.

(3) id. p. 368.

(4) *Itinéraire*, pp. 309 et suivantes.

Cf. Deshayes, *Voyage du Levant fait par le commandement du roi en 1621*, pp. 389 et suivantes.

(5) *Itinéraire*, p. 314.

les deux escaliers qui conduisent : l'un à l'église du Calvaire, l'autre à l'église de l'Invention de la Sainte-Croix (1).

Chateaubriand est persuadé que l'église du Saint-Sépulcre est, dans son ensemble, de style constantinien (comme l'église de la Nativité, à Bethléem).

Il le répète à plusieurs reprises et de façon tout à fait catégorique : « L'architecture de l'église est évidemment du » siècle de Constantin ; l'ordre corinthien domine par » tout (2). Et plus loin : « Constantin et sa mère renversè- » rent les idoles élevées sur le Sépulcre du Sauveur et consac- » rèrent les Saints-Lieux par des édifices *qu'on y voit encore* » (3).

Sentiment personnel qu'il ne cherche pas le moins du monde à accorder avec les données d'une formidable érudition basée, dit-il, sur la lecture de deux cents relations de Terre-Sainte ! (4). Aussi assistons-nous, plus d'une fois, à des contradictions étonnantes — qui n'ont jamais été relevées — et dont on nous permettra de donner, au hasard, un exemple :

« Vers l'an 1009 », écrit Chateaubriand, riche de ses innombrables lectures, « Hequem ou Hakem qui régnait en » Egypte, *porta la désolation* au tombeau de Jésus-Christ. » Les uns veulent que la mère de ce prince, qui était » chrétienne, *ait fait encore relever les murs de l'église* » *abattue...* » (5).

Ce qui contredit directement la suite : « il est probable » que l'église fondée par Constantin a toujours subsisté telle » *qu'elle est, du moins quant aux murailles* du bâtiment » (6).

(1) *Itinéraire*, p. 314.

(2) id. id.

(3) id. p. 332.

(4) id. pp. 277 ; 306 et 307.

(5) id. p. 316.

(6) id. id.

Si Chateaubriand avait été un vrai savant, quelqu'un qui ne se contente pas d'accumuler les citations, mais qui s'efforce, loyalement, de réfléchir sur les textes, de les critiquer les uns par les autres, il se serait rendu compte, sans doute, que l'architecture du Saint-Sépulcre ne pouvait être du « siècle de Constantin ». Mais l'érudition de Chateaubriand présente ce signe particulier qu'elle est totalement dépourvue de sens critique.

Il s'est fié, trop aveuglément, à l'« *Itinerarium a Burdigala Hierusalem usque* », où le Pèlerin de Bordeaux affirmait, en 333, qu'une basilique avait été construite « jussu Constantini » (1). Il a oublié que de 333 à 1806, il y avait eu quelques désastres, notamment l'invasion de Hakem en 1010. Il a oublié qu'en 1099, les Croisés s'étaient emparés de Jérusalem et qu'ils n'étaient pas restés, eux non plus, inactifs.

Il n'était d'ailleurs pas le seul à l'oublier. Shaw écrivait en 1743, en parlant des statues païennes du Mont Calvaire : « Ces statues demeurèrent dans ces lieux jusqu'à ce que » Constantin-le-Grand et sa mère Hélène firent bâtir en leur » place de magnifiques temples *qui subsistent jusqu'à ce » jour* » (2). Et Pococke, en 1772 : « L'Impératrice Hélène » ayant, dit-on, trouvé la croix de N. S. fit bâtir sur son » tombeau l'église magnifique *qui subsiste encore de nos » jours* » (3).

Nous savons aujourd'hui que le Saint-Sépulcre est, dans son ensemble, une église romane d'Occident. M. Camille

(1) Chateaubriand cite en entier l'*Itinerarium a Burdigala Hierusalem usque* (voir *Pièces Justificatives* à la fin de l'*Itinéraire*).

(2) *Voyages de Shaw*, t. II, p. 16.

(3) *Voyages de Pococke*, t. III, p. 44.

Chateaubriand cite Shaw et Pococke dans le second mémoire de l'Introduction à l'*Itinéraire* (p. 105). *Le Voyage de Shaw en Barbarie et au Levant* se trouve au n° 283 de la *Notice de Bons Livres* provenant de la Bibliothèque de Chateaubriand.

Enlart est même persuadé que l'apport oriental ou byzantin du Saint-Sépulcre (quelques chapiteaux de la Rotonde, la coupole sur pendentifs) se réduit, en somme, à très peu de chose ; que le Saint-Sépulcre a plus le caractère *occidental et français* que beaucoup de nos églises romanes en France (1).

(1) Camille Enlart : *Les Monuments des Croisés à Jérusalem*, Paris-1925, t. I.

Le comte de Forbin et Cassas ont donné des dessins sur la Terre-Sainte. Cf. Forbin, *Voyage du Levant*, et surtout le *Portefeuille du comte de Forbin*, 1842, Paris Challamel, pp. 2, 38 ; puis Cassas, *Voyage Pittoresque de Syrie*, t. III.

L'Art Moderne

ARCHITECTURE ET SCULPTURE

Chateaubriand n'aime pas, en général, l'art moderne. Tout s'oppose, chez les modernes, à la perfection de l'art ; « leurs pays, leurs mœurs, leurs coutumes, leurs vêtements, » et jusqu'à leurs découvertes » (1). Leurs pays, trop souvent privés de soleil ; leurs mœurs qui interdisent le nu. Enfin leurs découvertes : il s'agit ici de la poudre à canon.

On constate que les monuments modernes « ne sont ni en harmonie avec notre ciel, ni appropriés à nos besoins » (2) ; on parle d'une « froide et servile copie » (3), d'une « rage d'imitation » qui « enleva peut-être au siècle de Louis XIV une originalité regrettable » (4).

Et puis surtout, on reproche au monument moderne le fait même d'être moderne. L'antiquité à elle seule est une noblesse puisqu'elle implique les souvenirs, l'accumulation des émotions et des sentiments. Une « madone coiffée d'une » couronne gothique, vêtue d'une robe de soie bleue gar-
« nie d'une frange d'argent » inspire à Chateaubriand (comme à Montalembert) « plus de dévotion qu'une Vierge » de Raphaël » (5). Il reste froid devant l'église qui n'est

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 191.

(2) *Essai sur la littérature*, t. XI, p. 493.

(3) id. id.

(4) id. p. 527.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 53.

pas « noire de siècles », où n'ont pas prié, les unes après les autres, des générations d'hommes.

Il a aimé, cependant, le xvi^e siècle. C'est, parmi les siècles modernes, le plus ancien. C'est aussi celui où l'on imite le moins. Enfin, c'est au xvi^e siècle que les œuvres de la Renaissance italienne, égales en beauté aux œuvres antiques, offrent ce que Chateaubriand appelle un « intérêt général ». « Une fresque... du Titien qui s'efface, un palais de » Michel-Ange ou de Palladio qui s'écroule, mettent en » deuil le génie de tous les siècles » (1) comme s'il s'agissait d'un chef-d'œuvre de Phidias ou d'Ictinus.

Nous commencerons donc l'étude de l'Architecture et de la Sculpture modernes par le xvi^e siècle ; Renaissance italienne et Renaissance française. Puis nous aborderons le xvii^e et le xviii^e siècles.

Les idées de Chateaubriand sur la Renaissance italienne ? Il l'aime moins, assurément, que la Renaissance en France. A Venise il commence par la trouver, en 1806, « mélangée » (2) ; l'architecture « presque toute de Palladio » est « trop capricieuse et trop variée » (3). Jugement étrange ; qu'en eût dit Palladio, ce fervent de la symétrie, de la régularité classique, Palladio qui apparaissait au xviii^e siècle, par opposition à Michel-Ange, comme le promoteur de la réaction contre le *baroque* et qui fut adoré des écrivains les moins suspects de romantisme, les Cochin, les De Brosses,

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 184.

(2) *Vie de Rancé*, t. X, p. 488 : « Si jamais Chambord était détruit, « on ne trouverait nulle part le style premier de la Renaissance, « car à Venise, il s'est mélangé... »

(3) Lettre à Bertin du 30 juillet 1806, t. I de la *Correspondance de Chateaubriand*, p. 222.

les Quatremère ? Il est probable que Chateaubriand dans son premier contact avec Venise — nous savons qu'il n'était pas archéologue — aura pris pour des ouvrages de Palladio tous les palais du Grand Canal.

Vingt-cinq ans plus tard, revirement complet. Il sait qu'il faut aimer Venise ; et puis il a lu Valéry, Cicognara. C'est donc en toute sincérité et en tout enthousiasme, qu'il admire, de la fenêtre de son hôtel, Saint-Georges-Majeur au soleil couchant : « la façade blanche de l'église est si fortement » éclairée que je distingue les plus petits détails du » ciseau » (1). Saint-Georges-Majeur est, nous le savons, ornée de ces belles colonnes corinthiennes, si chères à Palladio, et qui jaillissent avec magnificence depuis la base jusqu'au sommet. L'ordre colossal. Ajoutez le dôme imposant, le fronton à mutules, les statues. Un aspect grandiose, sans préjudice de la netteté ; de la splendeur dans l'ensemble, de la sobriété dans les détails. Tout cela ne dut pas laisser Chateaubriand indifférent. (Il avait d'ailleurs admiré, en 1822, au palais Canossa, de Vérone (2), le chef-d'œuvre d'un précurseur de Palladio, San Micheli).

Comme tous les Romantiques, il a aimé Venise ; comme tous les Romantiques, il s'est détourné de Florence, la ville des Primitifs. Il avait séjourné à Florence en 1803 et à deux reprises (3) ; mais les notes sur son séjour se sont perdues, tout particulièrement ces lettres à Joubert, où il racontait, par le menu, ses impressions (4). Dans une lettre du 29 novembre 1825 à la comtesse de Castellane, il parle des « ter-

(1) *Mémoires*, t. VI, pp. 233 et 234.

(2) *Le Congrès de Vérone*, t. XII de l'Édition Garnier, p. 35.

(3) La première fois en juin, en allant à Rome ; la deuxième fois, en octobre probablement, pour chercher M^{me} de Beaumont mourante.

(4) « Les lettres écrites de Florence ne se sont pas retrouvées ». Note au *Voyage en Italie*, t. VI, p. 275.

ribles » (1) palais de Florence. Et nous pensons au Palais-Vieux, témoin du bûcher de Savonarole, (De Brosses l'appelait pittoresquement « une vieille bastille surmontée d'un grand vilain donjon ») (2), au palais du Podestat où coulait le sang des condamnés à mort, au palais Strozzi, au palais Riccardi, et à cet extraordinaire; à ce babylonien palais Pitti.

Ajoutons que cette épithète de « terrible » pour désigner les palais florentins est vraie aussi au point de vue de l'art. Si l'on en excepte certaines loggias délicates et des cours charmantes au Palais-Vieux, au palais du Podestat, au palais Strozzi, les palais de Florence, aux bossages sévères, sont, dans leur ensemble, des *forteresses*.

Chateaubriand qui n'aime pas Florence (3) a toutefois été séduit, en 1833, par l'art de ce Florentin qui s'appelle Jacques Sansovino. Il admire les bas-reliefs de la chapelle Saint-Antoine, à Padoue, l'une des œuvres capitales de la Renaissance italienne. Il les compare, très justement, aux sculptures de Jacques Sansovino au campanile de Saint-Marc, à Venise (4). Il admire aussi — mais ici il ne s'agit plus de Sansovino — Sainte-Justine de Padoue. L'intérieur de l'église, avec son enfilade d'arcs en plein-cintre, soutenus par des colonnes carrées, l'œuvre du Padre Girolamo da Brescia, lui paraît être « d'une grande majesté » (5).

Bramante et Michel-Ange, d'autre part, l'ont arrêté. Il connaissait le sobre et sévère petit temple de San-Pietro-in-Montorio, à Rome, dont la coupole, bien souvent, avait ins-

(1) *Lettres de Chateaubriand à la comtesse de Castellane*, p. 57.

(2) *Le Président De Brosses en Italie. Lettres familières écrites en 1739 et 1740*, t. I, p. 291.

(3) *Lettres à la comtesse de Castellane*, pp. 79 et 80.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, pp. 304 et 305. La chapelle Saint-Antoine se trouve dans l'église Saint-Antoine de Padoue.

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 304.

piré nos architectes des siècles classiques. A Lorette, il s'était promené « sous les galeries à double étage, élevées d'après les dessins de Bramante » (1). Mais il ne semble pas que Saint-Pierre de Rome, leur chef-d'œuvre à tous deux et, comme le disait Lalande en 1765, « la plus belle chose qu'il y ait dans l'Univers » (2), l'ait beaucoup enthousiasmé. Son admiration a bien l'air d'une admiration de surface, un peu de commande (3). Saint-Pierre tient peu de place dans le *Voyage en Italie* et dans la *lettre à Fontanes* ; incontestablement, on lui préfère le Colisée. Dans une lettre à la comtesse de Castellane : « Saint-Pierre n'est beau qu'intérieurement, son portail est lourd et d'un mauvais effet » (4). [Il a d'ailleurs pleinement raison : on sait que le plan de Michel-Ange fut en partie trahi au xvii^e siècle ; Maderno ajouta une travée à la nef principale. La façade ainsi avancée se trouve masquer la coupole pour tous ceux qui voient l'édifice de près].

Et puis, ce Saint-Pierre, on en parle trop ; il y fait trop clair, les proportions sont trop grandes. Dans son genre, Saint-Pierre, c'est un peu une montagne ; il n'est acceptable qu'au clair de lune (5), ou sous l'orage (6), et parce qu'il y a, sur la place, « ces admirables fontaines... » (7).

Nous dirons maintenant quelques mots des villas et palais

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 16.

(2) *Voyage d'un Français en Italie*, t. III, p. 56 à 59.

(3) Dans le *Génie*, p. 290, Chateaubriand écrivait sans conviction : « Il suffit, par exemple, de nommer Saint-Pierre de Rome, Sainte-Sophie de Constantinople [nous savons, par ailleurs, qu'il la déteste] et Saint-Paul de Londres, pour prouver qu'on est redévotable à la religion des trois chefs-d'œuvre de l'architecture moderne ».

(4) Pages 112 et 113.

(5) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 292.

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 175.

(7) Lettre à la comtesse de Castellane du 4 février 1826, p. 113.

de Rome. La plupart sont du xvi^e siècle ; ils font par conséquent partie, eux aussi, de la Renaissance. Les palais romains l'enchantent, et plus que les palais eux-mêmes, le merveilleux accord entre cette architecture de colonnes et de terrasses et le paysage environnant. Une symphonie entre la demeure patricienne et tout ce qui l'entoure, telle l'ont vue, vers la fin du xviii^e siècle, les Fragonard, les Chastelet, les Nicolle, les Saint-Non, les Hubert Robert, tous amoureux des villas de Rome et des environs et qui ont situé là leur rêve de bonheur humaniste. Ce goût si vif au xviii^e siècle se poursuit sous l'Empire, ainsi que le témoignent les charmants dessins de Percier et Fontaine : *Palais et maisons de Rome* (1798) et les *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (1809).

De belles masses de pierre dans de beaux paysages ; l'effet pittoresque des statues, des colonnades, des fontaines, des escaliers majestueux. C'est la vue, par Hubert Robert (1) de la *villa Médicis* (2) qui allait abriter, à partir de 1801, l'Académie de France à Rome. Chateaubriand nous en a laissé une charmante description : « A la villa Médicis, dont les » jardins sont déjà une parure et où j'ai reçu la grande- » duchesse Hélène, l'encadrement du tableau est magnifi- » que : d'un côté, la villa Borghèse, avec la maison de » Raphaël ; de l'autre côté, la villa de Monte-Mario, et les » coteaux qui bordent le Tibre ; au-dessous du spectateur, » Rome entière comme un vieux nid d'aigle abandonné » (3). Un vrai « paysage historique », parfaitement composé, et qui avait déjà séduit, au xvii^e siècle, Nicolas Poussin.

Rappelons que la villa Médicis date de la seconde moitié

(1) Cf. C. Gabillot : *Hubert Robert et son temps*, Paris 1835. Hubert Robert vécut à Rome de 1754 à 1765.

(2) *Idem*, p. 225.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 196-198.

du xvi^e siècle. La villa Borghèse, située entre la porte Pin-ciana et la Porte du Peuple et créée par le cardinal Scipion sur les dessins de Jean Vansanzio, n'avait été terminée qu'en 1605. Quant à la villa du Monte-Mario, c'est la villa Madama sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir bien-tôt.

En véritable artiste, Chateaubriand choisit l'emplacement de la villa Médicis pour la fête en l'honneur de la grande-duchesse Hélène. « A l'ouverture de la fête », dit le *Moniteur* du 15 mai 1829, « ce qui en donna d'abord une grande idée... » ce fut une tente d'un aspect grandiose et richement ornée, « construite sur un emplacement qui dominait la campagne de Rome, les collines et les édifices du Vatican, et offrait la perspective la plus variée et la plus agréable... ». C'est donc surtout le *paysage*, la *perspective* qui l'ont séduit dans les villas romaines. Déjà, en 1803, il avait admiré la *perspective* du haut des terrasses de la villa d'Este : « au-dessous de vous s'étendent les jardins avec leurs platanes et leurs cyprès ; après les jardins viennent les restes de la maison de Mécène, placée au bord de l'Anio ; de l'autre côté de la rivière, sur la colline d'en face, règne un bois de vieux oliviers, où l'on trouve les débris de la *villa* de Varus ; un peu plus loin, à gauche, dans la plaine, s'élèvent les trois monts : *Monticelli*, *San Francesco* et *Sant' Angelo*, et entre les sommets de ces trois monts apparaît le sommet lointain et azuré de l'antique Soracte » (1).

Citons encore, parmi les perspectives célèbres, celle qu'offrait, sur le Capitole, le palais Caffarelli ; (Chateaubriand voulait se le faire céder en 1829 (2), mais les négoc-

(1) *Lettre à Fontanes sur la campagne de Rome*, t. VI, p. 317.

Il y a une belle vue de la villa d'Este au t. II des « *Vedute di Roma* » de Piranesi.

(2) *Mémoires*, t. V, p. 219. Le palais date de 1580; il se trouve sur des ruines du temple de Jupiter-Capitolin.

ciations n'aboutirent pas), puis la villa Madama, sur le Monte-Mario, d'où l'on découvrait l'horizon de la mer jusqu'à Ostie (1). Cette villa, construite au xvi^e siècle, d'après le dessin de Raphaël, peut-être de Jules Romain, était alors en ruines. Double enchantement pour le poète qui admire, très justement, ses « *légers et croulants portiques* » (2). C'était, écrit Valéry, « une sorte d'antiquité moderne » (3), très appréciée des artistes. Hubert Robert nous en a laissé un dessin.

Puis la villa Borghèse, célèbre par ses jardins magnifiques. « J'y passais ma vie » (4) écrit Chateaubriand ; « la » villa m'a fait plus de plaisir que tout le reste de Rome ; « ces vieux arbres, ces monuments délabrés... » (5). Puis le palais Lancelotti où Chateaubriand logeait, en 1803, comme secrétaire d'ambassade. Il était, dit-il, « assez près du Tibre » (6). Il s'agit donc — nous savons qu'il y avait à Rome deux palais Lancelotti — de celui qui se trouvait rue des Coronari et qui avait été terminé par Carlo Maderno au xvii^e siècle. Puis, sur l'ancienne voie Aurelia, la villa Pamphili, commencée vers 1644 et qu'il appelait (peut-être à cause de ses pins parasols), une « belle solitude » (7) ou une « admirable solitude » (8). Une aquarelle de Hubert Robert nous a conservé le souvenir de cette villa au xviii^e siècle.

(1) *Mémoires*, t. V, pp. 219 et 220.

(2) id. id.

(3) *Voyages historiques et littéraires en Italie*, p. 213 du t. IV.

(4) *Lettres à la comtesse de Castellane*, p. 121.

(5) *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 233 (1838).

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 343.

(7) id. t. V, p. 64. Lettre à M^{me} Récamier du 8 novembre 1828.

(8) Lettre originale, *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 256.

Des vues par Hubert Robert de la villa Madama et de la villa Pamphili, cf. C. Gabillot, op. cit., p. 195 et p. 129.

Enfin le palais Farnèse, vaste bloc carré, à l'aspect sévère, qu'il caractérise en quelques mots : « admirable structure » inachevée que Michel-Ange couronna » (1). Après la mort de Sangallo, en 1546, Michel-Ange, chargé de la direction de tous les travaux, avait bâti le troisième étage du palais et l'avait couronné d'une corniche célèbre.

Nous allons maintenant aborder la Renaissance en France. Nous avons vu, dans l'*Art antique*, l'intérêt très vif que Chateaubriand porte, dès 1802, au Midi de la France : Lyon, Avignon, Nîmes, Marseille, Toulouse (2). Mais cet intérêt est d'ordre purement littéraire ou poétique ; il pense à Pétrarque, il admire la lumière ; il ne va pas jusqu'à percevoir les influences italiennes qui de tout temps ont touché Lyon, il ne va pas jusqu'à *pressentir* l'art de l'Italie. Ce n'est pas un savant, ce n'est pas un historien de l'art.

Il n'en est pas moins vrai que, de retour d'Italie, il s'est plu à la reconnaître un peu partout, et même là où l'on s'y attendrait le moins :

En Auvergne, en 1805 : « J'ai remarqué ici dans le style » de l'architecture des souvenirs et des traditions de l'Italie : les toits sont plats, ~~couverts~~ de tuiles à canal, les lignes des murs longues, les fenêtres étroites et percées haut, les portiques multipliés, les fontaines fréquentes. Rien ne ressemble plus aux villes et aux villages de l'Apennin que les villes et les villages des montagnes de Thiers, de l'autre côté de la Limagne... (3).

A Prague, en 1833 : « les villages autrichiens sont des vil-

(1) *Mémoires*, t. V, p. 219.

Il y a une belle vue du Palais Farnèse au tome I des *Vedute di Roma* de Giambattista Piranesi. Des vues aussi dans Percier et Fontaine, *Palais et Maisons de Rome* (1798), planches 39 et 40.

(2) *Voyage en Italie*, p. 267 et *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 337 et suivantes.

(3) *Voyage à Clermont*, t. VI, p. 336.

» lages de la Lombardie, de la Toscane ou de la terre ferme
» de Venise ; on se croirait chez un paysan italien si, dans
» les fermes à grandes chambres nues, un poêle ne rempla-
» çait le soleil... » (1).

Cette hantise continuelle de l'Italie ne l'empêche pas, toutefois, de voir dans la Renaissance française un art des plus séduisants et qu'il a même l'air de placer, souvent, au-dessus de l'art italien.

Pour Alexandre Lenoir, le plus haut sommet de l'art français était atteint au xvi^e siècle (2) : depuis il n'a fait que « dégénérer ». C'est tout à fait l'idée de Chateaubriand : « Leur siècle [celui des Valois], est le véritable siècle des » arts et non celui de Louis XIV » (3). Et ailleurs : « Le » siècle des arts en France est celui de François I^{er}, en des- » cendant jusqu'à Louis XIII, nullement le siècle de » Louis XIV » (4).

Chateaubriand paraît avoir estimé (sans s'en rendre compte, d'ailleurs, de façon très précise), que la Renaissance comportait plus d'éléments *nationaux* et *français* que la période suivante. Il a aimé, dans ce xvi^e siècle qu'il place au-dessus des autres, toutes les survivances du gothique. On sait que l'art gothique s'est pour ainsi dire glissé dans l'art de la première Renaissance ; le candélabre est la transformation du pinacle ; le fronton n'est qu'un gâble raccourci et évasé ; souvent on conserve les toits en

(1) *Mémoires*, t. VI, pp. 111 et 112. Et à Lugano, *id.* t. V. p. 567 : « Lugano est une petite ville d'un aspect italien : portiques comme à Bologne, peuple faisant son ménage dans la rue comme à Naples, architecture de la Renaissance... »

(2) *Description historique et chronol. des monuments de Sculpture*, an X, p. 181 : « Ce ne fut que vers le milieu du xvi^e siècle que l'art atteignit en France cette prépondérance qui a fixé depuis tous les regards de l'Europe ».

(3) *Préface des Etudes Historiques*, p. 87 du tome IX.

(4) *Voyage à Clermont*, t. VI, p. 330 ; répété dans l'*Analyse Raisonnée de l'histoire de France*, t. X, p. 313.

pente et les hautes cheminées qui sont des formes essentiellement françaises. Tout ceci, Chateaubriand l'a vu imparfaitement sans doute, mais il l'a très bien senti.

La Renaissance qu'il aime est celle où fusionnent étroitement les survivances gothiques et les motifs nouveaux rapportés d'Italie. L'*Itinéraire*, si réservé pour l'art du xvii^e et du xviii^e siècles, note avec sympathie le « mélange charmant » (1) sous les Valois, d'éléments grecs et gothiques ; les *Mémoires* parlent des « créneaux gothiques » (2) qui couronnent « avec une grâce infinie » les ordres empruntés des Grecs.

Les monuments auxquels il fait allusion ? Ce sont « le » *petit palais* des Tuileries, le vieux Louvre, une partie de » Fontainebleau et d'Anet, la chapelle des Valois à Saint- » Denis, le palais du Luxembourg » qui tous « sont ou » étaient pour le goût fort au-dessus des ouvrages du grand » roi » (3).

Chateaubriand a dû voir certains de ces monuments au musée des Petits-Augustins où l'architecture et la sculpture du xvi^e siècle formaient une partie importante des collections. Citons, entre autres, la façade restaurée du château d'Anet, par Philibert Delorme (1540), nombre d'œuvres de Germain Pilon et de Jean Goujon, les tombeaux de Saint-Denis, les sculptures de la fontaine des Innocents et du vieux Louvre.

Il n'aime pas indistinctement toutes les œuvres du xvi^e siècle. Il y a un xvi^e siècle encore très près du gothique finissant, *réaliste* et *âpre*, dont il s'est détourné avec horreur. Ainsi il blâme le réalisme des Juste qui osent

(1) T. V, p. 190.

(2) T. III, p. 46.

(3) *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 313 ; il oublie que le palais du Luxembourg, construit de 1615 à 1620, n'est déjà plus la Renaissance.

représenter les deux gisants du tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne à l'état de *cadavres* : « Il faut éviter de représenter des cadavres » (1). Cette vérité dans la figuration de la mort, cette nudité sans apprêt et sans hypocrisie l'effraye comme elle avait effrayé, à la même époque, Alexandre Lenoir (2) et Landon (3). Pour Chateaubriand, l'idéal de l'art c'est toujours de *choisir* et de *cacher*, de ne montrer des choses que leur côté agréable. Les Justes lui font peur. Par contre, il est séduit, d'emblée (comme nous le verrons plus tard), par la grâce d'un Jean Goujon.

Nous savons qu'il connaissait le Louvre et les Tuileries (4). Il qualifie les Tuileries, par Philibert Delorme, d' « élégante » architecture que gâtent les ouvrages lourds dont elle a été « élargie et écrasée » (5). Il veut parler, sans doute, des adjonctions de Ducerceau sous Louis XIII et aussi de ce dôme carré et lourd que Le Vau plaça au pavillon central.

Il avait visité, en 1816 et en 1836, le château de Maintenon, dans l'Eure-et-Loir, séduisant surtout par le pêle-mêle des époques ; les tours du moyen-âge, semblables à « une petite ville d'autrefois », la façade de la Renaissance, l'aqueduc du plus beau que tous les aqueducs des Césars, le pont qui lui rappelait de Rialto, à Venise (6). Il avait non seulement connu mais habité Ussé et Fervacques ; à Fer-

(1) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 289.

(2) *Musée des monuments français*, t. II, pp. 164-166.

(3) *Annales du musée*, 1806, t. XII, p. 119.

(4) *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 313.

(5) *Idem*, p. 262. Nous reparlerons du Louvre et des Tuileries dans le chapitre sur *Chateaubriand et les préoccupations artistiques de son époque*, pages 423 et suivantes.

(6) Voir l'extrait des *Mémoires* inédits cité par Biré, tome VI, pp. 536 et 537 (Appendice). Le château de Maintenon avait été construit par Jean Cotereau, trésorier des finances sous Louis XII et François I^{er} ; M^{me} de Maintenon, au xvii^e siècle, y ajouta deux ailes et une galerie.

vacques, M^{me} de Custine lui offrait, charmante attention, la chambre même de Henri le Béarnais avec son lit en bois de chêne, ses rideaux magnifiques et sa grande tapisserie verte... (1).

En 1807, de retour de Terre-Sainte, il avait passé par Blois (2). Mais il aime par-dessus tout Fontainebleau et Chambord. D'abord parce qu'ils sont entourés de forêts ; la « formidable divinité » des herbes et des eaux le laisserait-elle, à soixante-cinq ans, insensible ? Enchantement et tristesse, comme aux jours lointains de Combourg.

A Fontainebleau : « J'ai traversé une partie de cette belle » et triste forêt... c'est l'Italie dans le désert des Gaules : » j'étais si en train et si triste que j'aurais pu écrire une » seconde partie à René, un *vieux René* » (3). A Chambord : « Je vous écris... dans une admiration que je ne puis dire » de François I^{er} et dans un saisissement de tristesse tout » aussi inexplicable... » (4).

Fontainebleau (1528-1547) et Chambord (1520), présentaient l'un et l'autre des survivances très nettes du moyen-âge ; ici un donjon carré flanqué de tours, une enceinte flanquée aussi de tours, des douves d'eau vive ; là le plan même du

(1) *Lettres à la comtesse de Casteltane*, 1825, pp. 40 et 41. Chateaubriand se trouvait déjà à Fervacques en 1804 et 1805 (voir *Correspondance*, t. I., p. 212). Le château avait été bâti au xvi^e siècle par Guillaume de Hauteмер et il était tout entouré de douves.

(2) *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 282 et 291. P. 282 : « Ce château de Blois était joint à la ville par un chemin » pratiqué dans le roc, vaste édifice où était empreinte la main de » divers siècles, depuis les bâtisses féodales des châillons et la tour » du Château-Renaud, jusqu'aux ouvrages demi-grecs et demi-gothiques de Louis XII, de François I^{er} et de ses successeurs. »

(3) « J'ai traversé une partie de cette belle et triste forêt », voir *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 225, lettre de 1834. La suite de la citation dans les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 314 ; « l'Italie dans le désert des Gaules » : on sait que le Rosso et Le Primatice avaient travaillé à Fontainebleau.

(4) *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, p. 351. Lettre à M^{me} Récamier du 20 septembre 1843.

château (1), un donjon du temps de Saint-Louis, et cette galerie célèbre construite par Gilles Le Breton, héritière de la *grand'salle*.

Chateaubriand admire à Chambord le type le plus parfait de l'architecture du xvr^e siècle : « Si jamais Chambord était » détruit, on ne trouverait nulle part le style premier de » la Renaissance, car à Venise il s'était mélangé » (2). Il a donc placé, remarque importante, le style français de Chambord *au-dessus* du style italien de la même époque.

Sa description, toutefois, reste imprécise. Il n'oublie pas de mentionner le célèbre escalier, mais c'est pour se perdre, ensuite, dans des considérations trop exclusivement littéraires : « Chambord n'a qu'un escalier double, afin de descen- » dre et de monter sans se voir : tout y est fait pour les » mystères de la guerre et de l'amour. L'édifice s'épanouit » à chaque étage ; les degrés s'élèvent accompagnés de peti- » tes cannelures comme des marches dans les tourelles » d'une cathédrale. La fusée, en éclatant, forme des dessins » fantastiques qui semblent avoir retombé sur l'édifice ; che- » minées carrées ou rondes, enjolivées de fétiches, de mar- » bres semblables aux poupées que j'ai vu retirer des fouil- » les d'Athènes. De loin, l'édifice est un arabesque ; il se » présente comme une femme dont le vent aurait soufflé » en l'air la chevelure ; de près, cette femme s'incorpore » dans la maçonnerie et se change en tours ; c'est alors » Clorinde appuyée sur des ruines. Le caprice d'un ciseau » volage n'a pas disparu ; la légèreté et la finesse des traits » se retrouvent dans le simulacre d'une guerrière expi- » rante... » (3).

(1) Un pentagone irrégulier. Il y a une vue de Fontainebleau au tome II de *Paris et ses monuments*, par Baltard.

(2) *Vie de Rancé*, t. X, p. 488. La *Vie de Rancé* a paru en 1844.

(3) id. pp. 487 et 488.

Ces pierres n'ont plus l'immobilité de la pierre. Les voilà qui s'animent, qui frémissent de toute la chaude chaleur de la vie, les voilà qui deviennent femme. L'éternelle sylphide. Chateaubriand paraît avoir senti quelque chose de *féminin* dans certains aspects de l'art de la Renaissance. Et, en effet, les châteaux du temps de François I^{er}, comme Chambord, Azay-le-Rideau, Chenonceaux, avaient été conçus pour une vie de société où la femme, désormais, régnait.

Nous arrivons maintenant à un point capital. L'art de la Renaissance, pour Chateaubriand, c'est *l'adaptation parfaite de la sculpture à l'architectonique* : « Jamais, dans » aucun pays et à aucune époque l'application de la statuaire » à l'architectonique n'a été poussée plus loin qu'en France » au xvi^e siècle. [Il oublie l'art gothique] Athènes n'offre rien » de supérieur aux caryatides du Louvre » (1).

Chateaubriand sentait très vivement la beauté des cariatides. Beauté de l'attitude, beauté de la ligne, des contours. En Bretagne, devant des jeunes filles qui soutenaient sur leurs têtes « des vases noirs remplis de lait ou de fleurs », spontanément il pensait aux « canéphores d'Athènes », il en avait le pressentiment (2). Et voilà que les cariatides de Goujon au Louvre lui paraissent d'une beauté égale à celle des plus belles statues antiques : « La statuaire anti- » que n'a rien qui surpasse les cariatides du Louvre, de » Jean Goujon. Nous avons tous les jours sous les yeux ces » chefs-d'œuvre, et nous ne les regardons pas » (3).

Chateaubriand aurait-il pris les cariatides pour une invention moderne ? Mais ce n'est pas possible. D'abord, il lisait Vitruve. Et puis, s'il ignorait que les statues de Goujon, leur

(1) *Analyse Raisonnée de l'Histoire de France*, t. X, p. 313.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I., p. 257.

(3) *Voyage en Italie*, t. VI, pp. 296 et 297.

attitude, leur costume, avaient été inspirées par des gravures ou des dessins de statues gréco-romaines (nous pensons ici aux dessins de Pierre Jacques, de 1577, qui sont à la Bibliothèque Nationale (1), par contre il ne pouvait ignorer que le motif des cariatides était un motif antique. Lui-même avait vu à Athènes, en 1806, ce qu'il appelle les « cariatides du Pandroséum » (2) et qui pourraient être (elles ne le sont pas) le prototype de celles du Louvre. L'admiration pour les cariatides du Louvre était, ajoutons-le, tout à fait générale à son époque (3).

Nous avons vu que Chateaubriand, fervent de la Renaissance, n'aimait, par contre, ni le ^{xvii}e, ni le ^{xviii}e siècles. Ce sont là ses vraies idées : mais le *Génie* a une thèse à soutenir, et si l'on peut impunément maudire le ^{xviii}e siècle qui fut un « siècle athée », on se doit à soi-même de respecter, d'exalter le ^{xvii}e siècle. Ainsi, fidèle avant toutes choses à sa thèse, nous voyons Chateaubriand hausser le ton dès qu'il parle du ^{xvii}e siècle.

Peut-être est-il incapable de distinguer un monument du ^{xvii}e siècle d'un monument du ^{xviii}e ; n'empêche qu'il va opposer, audacieusement, la grandeur et la majesté du « siècle religieux » à la petitesse et à la mesquinerie du « siècle athée » (4).

En littérature comme dans le domaine de l'art, le « second siècle » est « en dessous du premier » (5). D'où le singulier parallèle entre les Invalides et l'Ecole Militaire ; on nous

(1) Voir Henry Lemonnier, *Jean Goujon et la salle des Cariatides au Louvre*, édit. Gazette des Beaux-Arts, Paris 1936.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 190.

(3) Louis David les place comme fond à son tableau de *Paris et Hélène* (1788).

(4) *Génie*, t. II, p. 290.

(5) id. p. 349.

permettra de citer un fragment antérieur à la publication du *Génie du Christianisme*, plus explicite et moins connu (1) :

« Plus les âges qui ont élevé nos monuments ont eu de
» piété et de foi, plus ces monuments ont été frappants par
» la grandeur et la noblesse de leur caractère. On peut
» avoir un bel exemple de cette vérité dans les *Inva-*
» *lides* et dans l'*Ecole Militaire*. Les premiers sont du
» siècle de la religion, la seconde est du temps de l'incrédulité. Ces deux édifices sont placés l'un auprès de l'autre
» comme un dessein de la Providence, afin qu'ils se servent
» de commentaire et qu'on puisse juger du génie du christianisme et du génie de la philosophie. Vous est-il arrivé
» quelquefois de vous promener, en été, aux Champs-Élysées, le long de la rivière, et avez-vous remarqué le dôme
» des Invalides ? Comme il est beau, ce dôme, enflé dans la
» vapeur du soir ! ». [Voilà le poète. Remarquons que l'image, très belle, a déjà été utilisée pour les tours de la Cathédrale, grossies, comme on sait, dans une « atmosphère vaporeuse » (2). « Majestueux et immobile, il domine les
» fumées et les bâtiments qui l'environnent comme la tête
» arrondie d'une vieille montagne. Qu'il y a haut de son
» pinacle religieux aux mansardes philosophiques de l'Ecole
» Militaire ! On dirait que le nom de Dieu, répété dans cette
» enceinte par la bouche de Bossuet, en a dilaté les voûtes
» en cherchant un passage vers le ciel, tandis que l'édifice
» voisin s'est accroupi sur la terre à la parole d'un siècle
» athée. Mais, voici que le soleil se couche par delà les hauteurs de Meudon, à travers la poussière d'or élevée en
» nuage dans le chemin de la nouvelle Babylone. La Seine

(1) T. VIII de l'édition Garnier, pp. 593 et 594.

(2) *Génie*, p. 394.

» avec ses ponts, les grands marronniers des Tuileries, les
» statues de bronze et de marbre, sont entrecoupées de ban-
» des noires et de rayons de pourpre. Bientôt l'astre du
» jour, se plongeant sous l'horizon, laisse tout dans les
» ombres, hors le dôme sacré (1), qui réfléchit encore les
» feux de l'occident dans quelques-uns de ses antiques
» vitraux ». [Remarquez *antique* ; encore une de ces quali-
tés qui appartiennent au moyen-âge et qui sont rapportées,
frauduleusement, à l'édifice moderne. L'expression est grosse
de sens ; pour lui le xvii^e siècle n'est pas *moderne*. C'est le
xviii^e siècle qui commence l'esprit moderne].

Rappelons que l'église des Invalides a été construite, par
Mansart, en 1706 ; l'Ecole Militaire, œuvre de Jacques-
Ange Gabriel, est de 1751. Or, Gabriel s'est préoccupé
de rendre son monument digne des Invalides, tout proches ;
il a conçu son dôme avec l'arrière-pensée de ce voisinage.
On sourit des étiquettes de « siècle religieux » et de « siècle
athée », collées de force sur deux monuments que cinquante
ans seulement séparent, de style à peu près semblable et
qui ne sont différents que parce que leur destination est
différente : L'un est une église ; l'autre, une école.

L'Ecole Militaire est d'ailleurs loin de mériter une si vio-
lente animosité ; c'est un monument imposant, d'un grand
effet décoratif en ses deux expositions. Voyez la souplesse
du rythme, l'ornementation à la fois si sobre et si magnifi-

(1) Justement sur cette question du dôme, il est impossible de se
tromper plus radicalement que ne le fait Chateaubriand. Le dôme
des Invalides est d'importation italienne, étrangère. Tout au con-
traire, le dôme de l'Ecole, tronqué, à quatre pans, couvert d'ardois-
es sur charpente, est de tradition bien française, dérivé de nos
vieilles formes médiévales. C'est le type du dôme qui avait été posé
sur le pavillon de l'horloge au Louvre, sur la façade ouest des Tui-
leries...

que. Il y a adaptation excellente des formes, du plan, de la décoration à la destination du monument : une école de Cadets.

Chateaubriand a bien vu qu'on avait suivi, aux Invalides, le plan traditionnel du château français qui nous venait du moyen âge : au milieu une cour intérieure, quatre tours aux angles : « Trois corps de logis, formant avec l'église un carré » long, composent l'édifice des *Invalides*. Mais quel goût » dans cette simplicité ! quelle beauté dans cette cour, qui » n'est pourtant qu'un cloître militaire » [idée très juste. Remarquez la double rangée d'arcades autour de la cour intérieure] « où l'art a mêlé les idées guerrières aux idées religieuses, et marié l'image d'un camp de vieux soldats aux » souvenirs attendrissants d'un hospice ! C'est à la fois le » monument du *Dieu des armées* et du *Dieu de l'Evangile*. » La rouille des siècles qui commence à le couvrir » [pour le faire aimer, il faut le reculer, de force, dans le passé] « lui » donne de nobles rapports avec ces vétérans, ruines animées, qui se promènent sous ces vieux portiques. Dans les » avant-cours, tout retrace l'idée des combats : fossés, glacis, » remparts, canons, tentes, sentinelles. Pénétrez-vous plus » avant, le bruit s'affaiblit par degrés, et va se perdre à » l'église où règne un profond silence. Ce bâtiment religieux est placé derrière les bâtiments militaires, comme » l'image du repos et de l'espérance au fond d'une vie » pleine de troubles et de périls » (1).

Il avait opposé l'architecture du ^{xviii}^e siècle à celle du ^{xvii}^e siècle. Même idée en ce qui concerne la Sculpture ; sa

{1) *Génie*, t. II, pp. et 291.

préférence va droit à Nicolas Coustou, à Coysevox, à Girardon, sculpteurs du xvii^e siècle (1).

Le monument de Colbert par Coysevox, le *tombeau de Richelieu*, par Girardon, le premier à l'église Saint-Eustache, le second à la Sorbonne, caractérisent assez bien, dans leurs lignes générales, les tendances du xvii^e siècle. C'est le respect des belles formes, jusque dans le pathétique funèbre, la présentation savante, parfois un certain effet théâtral annonçant déjà le xviii^e siècle. Le tombeau de Richelieu, de 1694, est typique à cet égard ; tout le monde a remarqué l'effet voulu de la pose du cardinal, et ces deux figures allégoriques, à la ligne ondoyante : « Ouvrage du double génie de Lebrun et de Girardon » (2), écrit Chateaubriand. On a cru longtemps, et Chateaubriand le croyait, que Lebrun avait donné le dessin. Mais on se trompait. Nous savons aujourd'hui que Girardon a non seulement exécuté le monument, mais qu'il l'a aussi conçu.

Le monument de Colbert est plus sobre, bien qu'il y ait dans les plis des draperies, dans les broderies de l'habit de Colbert, dans les glands du coussin sur lequel ses genoux sont posés une certaine recherche du détail, de la petite chose. Un peu plus tard, nous verrons Chateaubriand s'insurger contre l'« exactitude dans la représentation de l'objet inanimé » (3). Mais, pour le moment, il garde précieusement le silence : il s'agit de prouver la supériorité de l'inspiration chrétienne.

Autre idée : le monument de Colbert, aussi bien que le *Vau de Louis XIII*, par Nicolas Coustou (dans le chœur de Notre-Dame de Paris) donnent l'un et l'autre une impression

(1) *Génie*, p. 289. Il oublie que ce sont eux qui ont préparé, introduit le xviii^e siècle.

(2) id. p. 289.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 585.

générale de pondération, d'harmonie, d'apaisement. Louis XIII est ému, d'une émotion réelle, mais sans que son visage reflète autre chose que le calme, la sérénité. Chateaubriand qui voyait l'idéal de la Sculpture dans le *calme* a dû trouver là ses vrais modèles.

A tous ces chefs-d'œuvre, il oppose le réalisme brutal, la mise en scène macabre du *Tombeau des Comtes d'Harcourt* (1), exécuté au XVIII^e siècle par Pigalle. Ce monument se trouvait en 1800 au musée des Petits-Augustins, (il est aujourd'hui à Notre-Dame, diminué) (2). Le squelette du mort qui sort comme à demi de sa cuve, le visage effrayant de la Mort, et cette femme qui s'agenouille dans un mouvement spontané (3), tout cela est plus heurté, plus poignant, plus dramatique, disons le mot, peut-être plus vrai que le classicisme apaisé du tombeau de Colbert. Mais Chateaubriand se sera voilé pudiquement les yeux devant l'émotion qui dérange, de façon si indécente, les lignes du visage ; devant l'émotion qui violente, au bénéfice de l'expression, la secrète harmonie des traits. Il n'a que faire de ce drame tumultueux : « il est à désirer que les sculpteurs bannissent à l'avenir de leurs compositions funèbres ces squelettes qu'ils ont placés au monument » ; « évitons, dit-il, (c'était aussi l'idée de son ami Joseph Joubert (4) « de représenter l'humanité succombant sous de longues infirmités. Un guerrier expirant au champ d'honneur dans la

(1) *Génie*, t. II, p. 289.

(2) Il s'y trouvait aussi avant la Révolution (le tombeau date de 1776) et Chateaubriand a pu le voir lors de son premier séjour à Paris.

(3) Diderot qualifiait le tombeau du duc d'Harcourt de « galimatias » (voir *Œuvres*, t. XII, p. 124).

(4) Voir Joseph Joubert, *Pensées, Essais, Maximes et Correspondance*, Paris 1850, t. II, pp. 16 et 17.

» force de l'âge peut être superbe, mais un corps usé de
» maladies est une image que les arts repoussent » (1).

Les Grecs de la grande époque (ce ne serait déjà plus absolument exact pour l'art alexandrin) s'éloignaient des cadavres ; ils en trouvaient le contact impur. Mais c'était là une idée païenne ; on peut sourire en voyant le fougueux « défenseur de la Religion » ignorer à ce point la tradition chrétienne à laquelle il se croit attaché. Jamais le christianisme n'a repoussé en art la vision de la mort qui fait peur (Témoin la sculpture funéraire du xv^e siècle, gisant émacié ou représentation macabre du squelette (2). Témoins les Danses des Morts, en honneur pendant tout le moyen âge.

Si Chateaubriand trouve qu'un corps usé de maladies ou de tortures physiques, qu'un corps saignant ou pourrissant est une « image que les arts repoussent », comment donc ce christianisme dont le Dieu est un crucifié, peut-il être, selon lui, inspirateur d'art ? Terrible dilemme qu'il a négligé d'approfondir : d'accord avec lui-même, il eût dû parler comme Diderot (3). Mais il préfère concilier tant bien que mal son opportunisme chrétien avec son admiration pour la beauté païenne. On fera comme on faisait à la Renaissance : le tombeau « du chrétien » sera en réalité un tombeau d'inspiration païenne : « Qu'on place donc au monument d'un chrétien, d'un côté les pleurs de la famille et les regrets des hommes ; de l'autre, le sourire de l'espérance et les joies célestes : un tel sépulcre, des deux bords duquel on verrait ainsi les scènes du temps et de l'éter-

(1) *Génie*, p. 289.

(2) Chateaubriand semble avoir ignoré les uns et les autres. Et pourtant le squelette fameux connu sous le nom du *Mort Saint-Innocent*, aujourd'hui au Louvre, et provenant du cimetière des Innocents, était au Musée des Monuments français, où il l'a certainement vu.

(3) *Œuvres de Denis Diderot*, t. X, p. 492.

» nité, serait admirable. La mort pourrait y paraître, mais
» sous les traits d'un ange à la fois doux et sévère » (1).

Une *Pensée* de Joubert a pu donner à Chateaubriand l'idée de son projet de tombeau chrétien : « Un cruci-
» fientement devrait à la fois représenter la mort d'un
» homme et la vie d'un Dieu. Le peintre, en y offrant aux
» yeux un corps destiné à la sépulture, devrait cependant
» y faire entrevoir le principe et le germe d'une résurrec-
» tion surnaturelle et prochaine. S'il choisit pour sujet de
» son tableau le moment des douleurs du supplice, il faut
» qu'il peigne dans la victime un Dieu qui éprouve com-
» ment l'homme souffre. L'impression de la divinité et de
» la béatitude doit se mêler à tous les caractères de la souf-
» france et de la mort » (2).

Nous avons parlé de *paganisme* ; cette interprétation idéaliste de la mort était aussi celle du moyen âge au XII^e et au XIII^e siècles. Mais l'idée chrétienne de Chateaubriand se mêle à l'image d'allégories toutes païennes : « d'un côté les
» pleurs de la famille... de l'autre le sourire de l'espé-
» rance... ». Le moyen âge était resté plus sobre, plus direc-
tement ému.

Dans ce XVII^e siècle que Chateaubriand, malgré tout, n'arrive pas à aimer, les châteaux et les monastères, cependant, font exception. Or, un château, un monastère, ce n'est pas seulement une architecture ; tous deux sont liés au paysage ; le paysage est leur principale beauté. Si Chateaubriand parle avec enthousiasme de Versailles, de Méréville, de l'Escorial, demandons-en la raison au parc qui entoure le

(1) *Génie*, p. 289.

(2) Bibliothèque française du XIX^e siècle. *Joubert*, par Victor Giraud, Paris Plon, n^o 7, p. 178.

château, au site grandiose dans lequel se trouve placé le monastère.

La première impression de Chateaubriand à Versailles, en 1787, c'est l' « émerveillement » (1) devant l'orangerie et ses escaliers de marbre. Plus tard, il parle encore des « cent » degrés de marbre blanc conduisant à des bocages d'orange », puis des « eaux jaillissant au milieu des statues et des parterres » (2). Bref, ce qui l'intéresse surtout à Versailles, plus que la façade « semblable à une ville immense » (3), plus que le château lui-même « tout brillant d'or, de glaces et de peintures » (4), ce sont les arbres, les fleurs et les eaux. Le côté architectural et sculptural ne vient qu'après ; encore n'est-il admiré, le plus souvent, qu'en fonction du côté « nature » : « Nous nous avançâmes parmi les bronzes, les » marbres, les eaux et les ombrages ; chaque flot contraint à » sortir de la terre apportait un génie à la surface des bassins. Ces génies variaient selon leur puissance : les uns » étaient armés de tridents, les autres sonnaient des conques » recourbées ; ceux-ci étaient montés sur des chars, ceux-là » vomissaient l'onde en tourbillon » (5).

Ce qui l'intéresse encore, c'est l'idée d'un Versailles qui serait « en ruines ». Il faut dire que le Versailles de la Révolution, abandonné et inculte après qu'on eût voulu y faire *passer la charrue*, dépouillé d'une partie de ses richesses, en proie à un honteux désordre, justifiait assez la description du *Génie* (6) : « Ces bosquets qui retentissaient du » bruit des fêtes ne sont plus animés que par la voix de

(1) Voir *Mémoires d'Outré-Tombe*, t. I, p. 175.

(2) *Les Natchez*, t. III, pp. 250 et 251.

(3) *Mémoires sur le duc de Berry*, t. IX, p. 535.

(4) *Idem*, p. 535.

(5) *Récit de Chactas*, t. III, p. 251.

(6) Voir P. Fromageot, *Le château de Versailles en 1795 d'après le journal de Hugues Lagarde*, Versailles, Bernard, 1903.

» la cigale et du rossignol. Ce palais qui lui seul est comme
» une grande ville, ces escaliers qui semblent monter dans
» les nues, ces statues, ces bassins, ces bois sont maintenant
» ou croulants, ou couverts de mousse, ou desséchés, ou
» abattus... » (1).

Ainsi donc, Versailles qui plaît incontestablement à Chateaubriand, lui plaît pour des raisons qui n'ont rien à faire (ou très peu) avec le caractère même de son architecture ; il l'aime pour ses bosquets d'orangers, il l'aime parce qu'il est « en ruines ». Enfin, il l'aime surtout (nous le supposons, il ne le dit pas) par les perspectives de ses jardins, l'essence même de l'art de Versailles.

Méréville-en-Beauce — où l'on allait retrouver « Mouche » (2) — était une autre de ces demeures somptueuses du xvii^e siècle. Et là aussi Chateaubriand admire avant tout le dehors, ce qui encadre. Il l'appelle, d'un mot exquis, « une oasis créée par le sourire d'une muse » (3). Ce qui évoque non le vaste et régulier édifice flanqué de quatre tours, mais un jardin, de la fraîcheur, de l'ombre, des eaux. C'est au parc, en vérité, qu'il fait allusion. Parc célèbre dessiné par Hubert Robert et Joseph Vernet. La rivière Juine y dessine mille contours aimables, soulignant les rondeurs du terrain et jaillissant en cascades. Et pour que l'illusion du « paysage historique » fût complète, on avait eu soin de l'enjoliver de « fabriques » : il y avait à Méréville un temple de la Sibylle (copie du temple de Vesta à Tivoli), une colonne rostrale, une colonne Trajane, des sarcophages antiques... (4).

(1) *Génie*, p. 291.

(2) Voir *Correspondance*, t. II, p. 335. Lettre à M^{me} de Duras du 25 juillet 1810.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, p. 468 du t. II.

(4) Consulter sur Méréville l'ouvrage du frère de « Mouche ».

L'Escorial est un autre exemple de ces architectures qui empruntent leur beauté au paysage et à certaines considérations de l'esprit ou du cœur. Supposez l'Escorial dans un site quelconque ; supposez-le caserne, non pas caserne de cénobites, mais vulgaire caserne de soldats : Chateaubriand fût passé sans doute bien vite devant ce monument maussade. Mais l'Escorial était un monastère ! et les rois y avaient leurs cercueils « étiquetés et rangés en ordre comme les curiosités d'un museum » (1). Tant de néant et tant de grandeur l'ont frappé : « L'Escorial s'élevait sur un sol concret, » entre des mornes noirs... Ses onze cent quarante fenêtres, » aux trois-quarts brisées, s'ouvraient sur les espaces muets » du ciel et de la terre... Rien n'était plus imposant que ces » architectures saintes et sombres ».

L'Escorial est bâti en granit jaunâtre ; Chateaubriand qui revenait d'Andalousie dut en sentir doublement, par comparaison, l'aspect lugubre. « Une insurmontable force », dit-il encore, « attachait mes yeux aux dosserets sacrés, ermites » de pierre qui portaient la religion sur la tête » (2). Des « dosserets sacrés », définition architecturale plus que vague, on s'élève bien vite aux considérations morales et philosophiques où l'architecture n'a, Dieu merci, plus rien à voir. Toute sa vie, il a été hanté par l'austérité, la religieuse horreur du « sombre Escorial » (3).

Alexandre de Laborde, *Description des nouveaux jardins de France et de ses anciens châteaux*, pp. 95 et suivantes. Il y a de très belles planches des « fabriques » : planches 54, 55, 57.

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 462 ; l'Escorial a été bâti de 1562 à 1584, par Juan de Tolède et Juan de Herrera.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. III, pp. 223 et 224.

(3) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 605 ; *Vie de Rancé*, t. X, p. 519.

Même impression à la Chartreuse de Grenoble (1) ; site grandiose, couvent abandonné, voûtes solitaires. Conclusion : Chateaubriand ne peut aimer l'art moderne que pour les idées qu'il y ajoute et qui sont étrangères à l'art.

Une exception cependant : il semble avoir eu de la sympathie pour le *style baroque hors de France*. A Rome, pas plus qu'en Espagne, il ne remarque le mauvais goût de certains édifices : ainsi les façades théâtrales de Sainte-Marie-Majeure et Saint-Jean de Latran (2). Il aura trouvé tout naturel, sous le ciel éclatant, l'épanouissement touffu des frontons, des ordres superposés, des balustrades couronnées de statues, des ailerons, (on sait que la façade baroque *pyramide* ; l'ordonnance du haut est plus étroite que celle du bas ; les ailerons servent à amortir l'angle entre les deux ordonnances).

Dans les Mémoires, il décrit longuement le palais Pesaro, à Venise, construit par l'architecte Baldassare Longhena (1679-1710) ; « Au Palais Pešaro, l'entablement du premier

(1) Voir *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. 132 : « Lorsque je visitai celle-ci en 1805, je traversai un désert, lequel allait toujours croissant ; je crus qu'il se terminerait en monastère ; mais on me montra dans les murs mêmes du couvent, les jardins des Chartreux encore plus abandonnés que les bois. Enfin, au centre du monument, je trouvai, enveloppé dans les replis de toutes ces solitudes, l'ancien cimetière des cénobites... » *Mémoires*, t. II, pp. 489 et 490 : « Au village de Saint-Laurent-du-Pont, au bas de la Grande-Chartreuse, nous franchîmes la porte de la vallée [il faut avoir vu ces paysages qui ont gardé, aujourd'hui encore, toute leur sauvagerie. Ce ne sont que rochers et bois si extraordinairement touffus qu'on les croirait inextricables. Le désert de la forêt. A l'Escurial, c'était le désert de pierres] et nous suivîmes, entre deux flancs de rochers, le chemin montant au monastère... Les bâtiments abandonnés se lézardaient sous la surveillance d'une espèce de fermier des ruines... »

La Chartreuse de Grenoble est du début du XVII^e siècle : toits à la française, hautes cheminées. Les couloirs sont presque tous en voûtes d'arêtes, survivance du Moyen-Age.

(2) Consulter les dessins de Nibby, *Les quatre basiliques principales de Rome moderne*, pp. 59 et 60. Voir aussi les promenades de Chateaubriand à Rome, *Mémoires*, t. V, pp. 219 à 224.

» étage, d'ordre dorique, est décoré de têtes de géants ; l'ordre ionique du second étage est enlié de têtes de chevaliers » qui sortent horizontalement du mur, le visage tourné » vers l'eau ; les unes s'enveloppent d'une mentonnière, les » autres ont la visière à demi baissée ; toutes ont des casques dont les panaches se recourbent en ornements sous » la corniche. Enfin, au troisième étage, à l'ordre corinthien, se montrent des têtes de statues féminines aux cheveux différemment noués » (1).

Ainsi donc, un certain goût pour l'effet, le somptueux, le touffu. Mais encore une fois faut-il que ces édifices soient italiens, vus sous le ciel d'Italie. Sa position devant l'art français de son temps est toute autre, d'ailleurs clairement définie dans l'*Itinéraire*. Chateaubriand n'a plus de thèse à défendre ; il est ébloui par le miracle grec et il se donne la joie de le dire. C'est le cri d'amour devant la « sage économie d'ornements » (2), devant l'« heureux mélange de simplicité, de force et de grâce » (3) ; c'est l'anathème jeté sur « notre profusion de découpures en carré, en long, en losange » ; sur « nos colonnes fluettes guindées sur d'énormes bases » (4) ; sur « nos porches ignobles et écrasés que nous appelons des portiques » (5).

L'auteur de l'*Itinéraire* n'est d'ailleurs pas le seul à répudier l'art du XVII^e et du XVIII^e siècles et à trouver que « les

(1) *Mémoires*, t. VI, p. 237. Consulter aussi le livre de Corrado Ricci, *l'Architecture baroque en Italie*, Paris Hachette, 1911.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 189.

(3) id. id.

(4) id. id.

(5) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 189. A quels moments fait-il allusion ? On le chercherait en vain. Aucun des caractères cités plus haut ne peut s'appliquer aux ouvrages des architectes de son temps, les Chalgrin, les Ledoux, les Brongniart, les Percier et Fontaine.

» modes [sous Louis XV] étaient aussi ridicules que les arts
» étaient de mauvais goût » (1) ; souvenons-nous d'Alexandre
Lenoir. Dès 1803, le célèbre antiquaire attire notre attention
sur les « erreurs du xvii^e siècle » (2) ; sur la « décadence de
l'art » (3) ; sur sa dangereuse « uniformité » (4) à cette épo-
que.

L'idée de Chateaubriand, c'est que l'art dans sa perfec-
tion a été réalisé en Grèce et qu'il ne sera plus jamais
atteint. Comme Vitet et à la même époque, il réagit contre
l'imitation *servile* des formes antiques, inadaptées à notre
pays et à nos mœurs : « C'est en France et pour des Français
que vous construisez » (5) ; il n'y a d'art très grand que celui
qui est né du sol. Et Chateaubriand : « Nous n'avons...
» qu'une seule architecture naturelle, l'architecture gothi-
» que. On sent tout de suite que ce genre est à nous, qu'il
» est original et né, pour ainsi dire, avec nos autels. En fait
» d'architecture grecque, nous ne sommes que des imita-
» teurs plus ou moins ingénieux » (6).

En vain, essaierions-nous d'imiter ce qui fut ; pouvons-
nous imiter le soleil de la Grèce ? Pouvons-nous imiter les
coutumes telles qu'elles existaient dans l'antiquité ? Allons-
nous exhiber en plein Paris la mode des peplums et des
himations ? Mieux vaut créer quelque chose avec ce que

(1) *Préface des Etudes Historiques*, t. IX, p. 92.

(2) *Description historique et chronologique des monuments de
Sculpture réunis au Musée des Monuments français*, an X, p. 297.

(3) *Idem*, p. 32, puis pp. 245 à 247.

(4) *Idem*, p. 247.

(5) Vitet, *Les monuments de Paris* (mars 1838). Cf. Paul Léon, *les
Monuments Historiques*, p. 50.

(6) *Itinéraire*, t. V, p. 190 ; Cf. aussi *Essai sur la Litt.*, t. XI, pp.
493 et 527.

nous possédons ; soyons gothiques puisque l'art gothique s'harmonise avec notre ciel et nos mœurs ; ce sera notre façon à nous d'être Grecs, de nous rapprocher le plus possible de l'idéal grec. Et ici Chateaubriand rejoint, dans une courbe magnifique, la pensée de Goethe.

LA PEINTURE MODERNE

Le titre de ce chapitre n'est pas sans nous effrayer un peu ; le moyen de donner une idée claire de la Peinture chez Chateaubriand quand lui-même dit si peu de choses ? Quelques lignes seulement lui sont consacrées dans le *Voyage en Italie* (alors qu'à toutes les pages il est question d'Architecture), quelques pages à peine dans les *Mémoires*. La Peinture n'est traitée qu'incidemment, comme quelque chose de très accessoire, en tout cas de très inférieur à l'Architecture ou même à la Sculpture.

Et pourtant, Chateaubriand s'y intéressait. A Rome, aussi bien en 1803 qu'en 1828, son plaisir était d'aller « voir travailler » (1) les artistes. De tout temps il les a fréquentés. Il connaissait Victor Schnetz, Pinelli, qui, « entre deux ivresses » lui promettait « douze scènes de danses, de jeux, et « de voleurs » (2), Camuccini, Léopold Robert, Horace et Carle Vernet. Il était lié d'amitié avec Girodet, Gérard, le comte de Forbin, Nicolas Boguet, Guérin surtout, le directeur de l'Académie de France à Rome en 1828.

Lui-même possédait des tableaux de valeur, une *Sainte-Famille* de l'Albane (3), son portrait par Girodet, aujourd'hui au musée de Saint-Malo, une Vierge de Guérin, la *Sainte-Thérèse* de Gérard (4).

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 32.

(2) id. p. 34.

(3) id. t. I, p. 134.

(4) id. t. VI, p. 7.

Le Peinture paraît l'avoir intéressé aussi au point de vue utilitaire et peut-être même commercial. Une curieuse lettre en témoignerait, datée du 12 mars 1823, et adressée à M^{me} de Duras, où il lui parle d'une « affaire de tableaux » qui serait, dit-il, « manquée » (1) (Nous n'avons pu savoir de quelle affaire il s'agissait.) *

— Enfin, Chateaubriand dessine. Il dessine, en 1795, à Beccles, retraçant de mémoire des « vues » du Canada (2) ; il dessine pendant son voyage de Grèce, à Athènes, à Sparte (3). Les idées de la « Lettre sur l'art du Dessin » de 1795, sont celles d'un amateur crayonnant un « petit paysage » (4), paysage qu'il joint à sa lettre : « Le petit dessin « que je vous envoie m'a fait faire quelques réflexions sur « l'art du paysage ; elles vous seront peut-être utiles... » (5).

Voyons ces réflexions ; nous étudierons ensuite les idées de Chateaubriand dans le *Génie du Christianisme*.

A l'époque de la *Lettre sur l'Art du Dessin*, 1795, Chateaubriand a vu peu de tableaux.

Son expérience se borne, selon toute vraisemblance, à quelques *vierges* d'églises, copiées de maîtres italiens, à la grande salle boisée de Combourg (6), et à cette *Sainte-Famille* de l'Albane (7), peinte sur cuivre, qui se trouvait dans la chapelle du château.

(1) *Correspondance de Chateaubriand*, t. IV, p. 144.

(2) *Lettre sur l'Art du Dessin*, t. II de la *Correspondance* réunie par Louis Thomas, p. 319.

(3) A Athènes : « J'étais venu de si loin crayonner de méchants dessins » ; *Itinéraire*, t. V, p. 181. A Sparte : « Je me mis à écrire des notes et à prendre la vue des lieux », *Idem*, p. 156.

(4) *Lettre sur l'Art du Dessin*, *Correspondance*, t. II, p. 319.

(5) *id.* *id.*

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe* « ornée de vieux portraits depuis le règne de François I^{er} jusqu'à celui de Louis XIV », t. I, p. 133.

(7) *Idem*, p. 134.

Nous ne savons pas à qui était adressée la « Lettre sur l'Art du Dessin ». Il semble seulement, d'après tout ce qui ressort de cette lettre, que Chateaubriand fréquentait en Angleterre, à Beccles et à Londres, de jeunes peintres paysagistes et qu'il s'entretenait avec eux de questions de métier. Un argument vient à l'appui de cette supposition : de retour à Londres, en 1822, il est invité à un grand dîner de l'Académie de Peinture (1) et il donne lui-même, quelques jours plus tard, une « soirée d'artistes » (2) à l'ambassade de France. N'est-ce pas la preuve que ses amis se souvenaient de lui ?

N'oublions pas que Beccles était alors avec Norwich toute proche, le siège d'une importante colonie d'artistes. Non loin de là, à la *Royal Academy* de Londres, travaillaient Turner, Thomas Girtin, Constable, qui ont précédé et orienté chez nous le paysage romantique de 1830. Si Chateaubriand n'a pas connu ces artistes, du moins a-t-il subi, et très fortement, leur influence. Les théories de Crome, de Constable, de Cotman se retrouvent dans la « *Lettre sur l'Art du Dessin* ». M. Prosper Dorbec (3) fait remarquer qu'elles se retrouvent aussi dans certaines descriptions du *Voyage en Amérique* et du *Génie du Christianisme*, sans doute écrites à la même époque.

C'est d'abord ce que Chateaubriand appelle « l'influence des divers horizons sur la couleur des tableaux » (4). Constable réalisait plusieurs tableaux avec le même sujet envisagé sous différents éclairages ; dans la *Lettre sur l'Art du Dessin*, « si vous supposez deux vallons parfaitement » identiques, dont l'un regarde le Midi et l'autre le Nord,

(1) *Correspondance*, t. III, p. 73.

(2) id. p. 99.

(3) *L'Art du Paysage en France*, 1925, pp. 44 à 49.

(4) *Lettre sur l'Art du Dessin*, p. 324.

» les tons, la physionomie, l'expression morale de ces deux
» vues semblables seront dissemblables ».

C'est ensuite le goût des *ciels* qui vont constituer la base même des tableaux de Constable et que l'on trouve, déjà, dans le *Génie du Christianisme* (1). Ce sont ces teintes *lavées* et *fondues*, ces « fonds vèloutés », un peu voilés, un peu brumeux, typiques des paysages de l'Angleterre (2). C'est enfin, c'est surtout le respect pour la nature saisie directement, sur le vif (par opposition au paysage *historique* et *composé* de tradition pendant les siècles classiques) :

« En général, les paysagistes n'aiment pas assez la nature
» et la connaissent peu... Il faut donc que les élèves s'occu-
» pent d'abord de l'étude même de la nature : c'est au
» milieu des campagnes qu'ils doivent prendre leurs pre-
» mières leçons... Quelquefois le paysagiste, comme le poète,
» faute d'avoir étudié la nature, viole le caractère des sites.
» Il place des pins au bord du ruisseau, et des peupliers sur
» la montagne ; il répand la corbeille de la Flore de nos
» jardins dans les prairies ; l'églantier d'une haie sauvage
» porte la rose de nos parterres, couronne trop pesante
» pour lui. L'étude de la botanique me semble utile au pay-
» sagiste, quand ce ne serait que pour apprendre *le feuillé*
» et ne pas donner aux feuilles de tous les arbres le même
» limbe et la même forme... Gardons-nous de croire que
» notre imagination est plus féconde et plus riche que la
» nature. Ce que nous appelons *grand* dans notre tête est
» presque toujours du désordre. ...Tout ce que j'ai voulu
» vous dire aujourd'hui, c'est que le paysage doit être *des-*
» *siné* sur le *nu*, si on veut le faire ressemblant, et en accu-
» ser pour ainsi dire les muscles, les os et les formes. Des

(1) T. II, p. 113.

(2) *Voyage en Amérique*, t. VI, p. 76.

» études de cabinet, des copies sur des copies, ne rempla-
» ceront jamais un travail d'après nature » (1).

C'est la théorie de Diderot dans son Salon de 1765 sur Lontherbouurg : « Ne quitte ton atelier que pour aller consul-
» ter la nature... Va voir le soleil se lever, le ciel se colo-
» rer de nuages... » (2).

— Autre idée, Chateaubriand croit, avant Amiel (3) et avant les Romantiques, que le paysage est un état d'âme. Emouvant par lui-même, il faut qu'il parle aussi sous le pinceau de l'artiste, qu'à travers l'exécution matérielle, on éprouve les rêveries et les sentiments que font naître les différents sites : « Il n'est pas indifférent de peindre dans un
» paysage, par exemple, des chênes ou des saules : les chê-
» nes à la longue vie, *durando sæcula vincit*, aux écorces
» rudes, aux bras vigoureux, à la tête altière, *immota ma-*
» *net*, inspirent sous leurs ombres des sentiments d'une
» toute autre espèce que ces saules au feuillage léger, qui
» vivent peu et qui ont la fraîcheur des ondes où ils puisent
» leur sève... » (4).

Ainsi donc, on copie la nature *pour suggérer de la pensée* ; si l'on respecte le feuillage des différents arbres, si l'on place des saules au bord des rivières et des sapins sur les montagnes, c'est moins par pitié pour la nature elle-même que pour accuser son caractère moral et philosophique. Le paysage devient *symbolique*. Partisan de la vérité, Chateaubriand ne l'est pas du réalisme. C'est dire que son paysage, qui n'est plus le paysage-décor des classiques, n'est pas davantage notre paysage *nu* d'aujour-

(1) *Lettre sur l'Art du Dessin*, pages 320 et 324.

(2) *Œuvres* de Diderot, t. X de l'édition Garnier, p. 365.

(3) Henri-Frédéric Amiel, *Fragments d'un journal intime*, Paris Sandoz et Thuillier, 1883, t. I, p. 56.

(4) *Lettre sur l'Art du Dessin*, p. 321.

d'hui. Il est tout imprégné d'humanité — il ne s'agit pas de l'humanité générale des classiques, mais d'une humanité particulière, son humanité à lui. Adversaire-né du panthéisme (on se souvient de sa haine pour Spinoza) (1), Chateaubriand jamais n'admettra qu'on se perde dans la nature, qu'on puisse l'aimer en s'annihilant devant elle. Il l'aime en la ramenant à lui, de tout son instinct dominateur ; il l'aime en la conquérant, en la forçant à chanter un chant de triomphe qui est le sien. Loin d'y enliser sa personnalité, il l'y exalte.

Voyons maintenant comme il procède, en tant que dessinateur et technicien. Ce fervent de la « nature » et de la « vérité » ne songe pas un seul instant à s'installer avec sa toile et ses pinceaux devant un coin de forêt ou de prairie. Ainsi feront Corot, Rousseau, Troyon, les impressionnistes ; ainsi nous ferions aujourd'hui. Le peintre selon son cœur part le matin aux champs sans toile ni pinceaux et va « s'enfoncer dans la solitude ». Comme il est épris des *rappports* entre les choses, de vision musicale de l'univers, il admire « les harmonies et les oppositions des vieux bois et » des bocages, des rochers arides et des prairies parées de « toute la jeunesse des fleurs » ; il est frappé (comme Joseph Vernet avant lui) « de l'effet d'une cascade qui tombe de la cime d'un roc » ; de « l'écume éblouissante des flots qui jaillit sur les rochers noirs » ; de la « clarté suave qui veloute la surface des objets », et de ce qu'il appelle « les couleurs » de la nuit (2). Car il reste, ne l'oublions pas, l'artiste prodigieux des effets de lumière — c'est même, comme nous le verrons plus tard, un des côtés de la Peinture qui l'a séduit le plus.

(1) Le spinozisme « le plus impie et le plus insoutenable des systèmes ». *Génie du Christianisme*, t. II, p. 569.

(2) Voir *Lettre sur l'Art du Dessin*, p. 324.

Ainsi donc, il admire, mais il ne dessine pas. Il attend, pour dessiner, d'être « dans son atelier ». Là seulement, il « brûle de reproduire ce qu'il a vu » ; là seulement, il se « livre à son génie ». Il rappelle singulièrement les artistes romantiques qui passaient une heure ou deux aux champs, qui en rapportaient une très légère esquisse et qui ensuite brossaient le paysage de mémoire en y mêlant un facteur personnel. De même, Chateaubriand poète ajoute son imagination aux choses. L'arbre, le ruisseau ne lui suffisent bientôt plus pour éveiller à eux seuls une idée morale : il lui faudra sous les pins le tombeau couvert de lierre, et dans un vallon étroit le vieux château romantique : « à » travers les crevasses des tours, on apercevra le tronc de » l'arbre solitaire qui a envahi la demeure du bruit et des » combats ; le perce-pierre couvrira de ses croix blanches » les débris écroulés, et les capillaires tapisseront les pans » du mur encore debout » (1).

Idée curieuse, on choisira la ruine ou la fabrique de manière à ce qu'elle s'adapte au caractère du paysage ; le paysage mélancolique aura son tombeau paré de lierre, le paysage riant sa tour. Quant au côté anecdotique, il sera représenté par un « petit pâtre » dont les chèvres « sauteront de ruines en ruines ». Et nous voilà revenus, après une boucle savante, au paysage « historique » et « composé », chez Bidault et chez Valenciennes, étoffé de personnages, orné d'architectures ou de fabriques.

Conclusion de tout ceci : Chateaubriand qui conseille au jeune peintre l'étude de la botanique, annonce le paysage moderne par son respect de la nature nue, par son goût des effets de lumière. Mais on aurait tort de le croire, pour cela,

(1) Cf. Nodier et Taylor, *Voyages Pittoresques*, t. I, *Normandie*, pl. 41, les ruines du château de Tancarville.

tout à fait détaché de son siècle. Ce paysage « historique » qu'il a l'air d'abandonner, il sait, au besoin, y revenir. Il y reviendra (1).

La thèse du *Génie du Christianisme*, c'est que cette religion a été favorable à la Peinture plus encore qu'aux autres arts.

On peut prétendre, à la rigueur, que rien ne surpasse en beauté le Parthénon, mais il est difficile de comparer à la « Transfiguration », de Raphaël, des œuvres antiques qui ont, par surcroît, presque toutes disparu. Par surcroît, disons par bonheur ; au fond, ces Anciens étaient tellement supérieurs à nous (c'est Chateaubriand qui parle) et dans tous les domaines, qu'ils étaient capables de nous battre aussi sur le chapitre *Peinture*. Qui nous prouve qu'ils n'atteignaient pas, avec les trois couleurs de Polygnote, des effets supérieurs aux nôtres ? (2). Au fond, Chateaubriand n'est pas rassuré ; mais les œuvres, grâce à Dieu, ont eu le tact de disparaître. D'où supériorité incontestable de la Peinture moderne : il va falloir en profiter.

C'est au christianisme que nous sommes redevables de ce genre nouveau, la *Peinture de Paysage*, déjà abordé dans la *Lettre* de 1795 : « Le catalogue que Pliny nous a laissé des » tableaux de l'antiquité n'offre pas un seul tableau de » paysage, si l'on en excepte les peintures à fresque » (3). Nous savons cependant qu'il existait de ravissants *petits paysages* à Herculanum et qui n'étaient pas forcément des peintures à fresque (4). Mais il ne faut pas demander l'im-

(1) Cf. *Martyrs*, t. IV, p. 37, p. 72, etc...

(2) Cf. *Génie du Christianisme*, t. II, p. 165 et *Voyage en Italie*, t. VI, p. 296.

(3) *Génie*, p. 591.

(4) Voir ci-dessus p. 306.

partialité à l'auteur du *Génie du Christianisme*. « La mythologie dérobait aux peintres le vrai paysage, comme elle » cachait aux poètes la vraie nature » (1).

Le croyait-il vraiment ? Souvenons-nous qu'il est tenté, pour trouver des arguments à une thèse en somme indéfendable, de fausser souvent ses propres idées.

Et puis, il semble bien qu'il ait joué sur les mots. Paysage *moderne* ou paysage *chrétien* ? Il est trop évident que c'est l'époque moderne (par conséquent l'époque chrétienne) qui a créé le paysage moderne. Mais il ne semble pas que le christianisme proprement dit, que le *sentiment chrétien* y ait été pour beaucoup. Augustin Carrache, Paul et Mathieu Bril, créateurs du paysage moderne avant Poussin et avant Claude, ne voient que la nature. Quand ils y insèrent des scènes humaines, ce sont indifféremment des scènes profanes ou des scènes sacrées.

Deuxièmement, la Peinture aurait trouvé dans le christianisme, en plus de ses sujets habituels, des sujets plus émouvants, plus dramatiques (2). Chateaubriand ne semble donc voir dans la Peinture chrétienne que le sentiment, la puissance d'émouvoir, et dans la Peinture antique que la beauté formelle. En comportant une morale, en opposant par conséquent un frein aux passions les plus violentes, le christianisme a multiplié les occasions de lutte : « Qui n'a cent fois » admiré les *Nativités*, les *Vierges* et *l'Enfant*, les *Fuites* » dans le *Désert*, les *Couronnements d'épines*, les *Sacrements*, les *Missions des Apôtres*, les *Descentes de Croix*, » les *Femmes au Saint-Sépulcre* ! Des bacchanales, des » fêtes de Vénus, des rapt, des métamorphoses peuvent-ils » toucher le cœur comme les tableaux tirés de l'écriture ? » (3).

(1) *Génie*, p. 592 ; la même pensée p. 225.

(2) id. p. 287.

(3) id. p. 288.

Supériorité *dramatique* encore accrue par ce fait que Chateaubriand accorde à la peinture un certain *réalisme*, celui qui « souffre plus facilement la représentation du » cadavre que la sculpture, parce que, dans celle-ci, le marbre, offrant des formes palpables et glacées, ressemble trop à la vérité » (1). Concession d'ailleurs toute théorique ; nous ne pensons pas que l'auteur des *Martyrs* eût aimé les Grünewald du musée de Colmar. Les peintres français qui avaient sa préférence, — Claude Gellée, Nicolas Pous-sin, Le Sueur — n'étaient pas non plus des « réalistes ».

La Peinture des Primitifs

Chateaubriand contemporain de ce grand mouvement qui nous ramène aux *sources*, à l'*archaïsme* (et né, nous le savons, en France, dans l'atelier même de David) (2), avait été en rapports, lors de son premier séjour à Rome, en 1803, avec des artistes qui ont en partie suscité, provoqué ce goût. Ce sont, d'une part, Cacault, ministre et collectionneur fervent. D'autre part, Artaud de Montor et Séroux d'Agincourt. Cacault avait une collection que Chateaubriand connaissait peut-être et qui fut achetée, en 1810, par la ville de Nantes. Elles comprenait un grand choix de Primitifs de l'école florentine et siennoise du *xiv^e* et du *xv^e* siècles (école de Margaritone d'Arezzo, de Giotto, Bicci di Lorenzo, Sano di Pietro, etc.) (3). Artaud de Montor, d'autre part, était l'auteur des « considérations sur l'état de la peinture en Italie dans

(1) *Génie*, p. 289.

(2) Cf. E.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, pp. 70 et suivantes.

(3) Cf. *Catalogue du musée de Nantes*, par Nicolle et Dacier, 1913.

les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël » (parues en 1808) et Séroux d'Agincourt de l' « Histoire de l'Art par les monuments depuis sa décadence au iv^e siècle jusqu'à son renouvellement au xvi^e », parue seulement en 1823, mais dont l'auteur de l'*Itinéraire* connaissait, dès 1810, les premiers chapitres, ceux qui ont trait à l'art du moyen âge (1). Il ne paraît pas avoir été frappé. Classique et disciple des maîtres de la Renaissance par sa formation et par sa doctrine, détestant d'ailleurs ce qu'il appelait le *mal dessiné*, incapable de voir dans la perspective « montante » de certains maîtres du xvi^e siècle (comme Benozzo Gozzoli) autre chose qu'un défaut de technique, une incapacité, il s'est défié, spontanément, des Primitifs. Il s'en défiera toute sa vie. A la chapelle Sixtine, il a l'air de les ignorer. Il ne remarque ni Luca Signorelli, ni André d'Assise, ni Pérugin, ni Cosimo Roselli, ni Ghirlandajo, ni Piero di Cosimo, toutes fresques admirables qui décoraient les parois de la chapelle (2).

A Mistra, en 1806, visitant la cathédrale de Saint-Dmitri, il se détourne de ces peintures vantées par Guillet et qui lui « rappellent absolument les ébauches de l'école avant Le Pérugin » (3). Ces peintures, de belles fresques du xiv^e siècle qui expliquent en effet celles de Giotto (Chateaubriand semble, du moins, avoir pressenti leur influence sur la peinture italienne) étaient alors aux trois-quarts cachées sous le badigeon. On distinguait toutefois de beaux morceaux : la fresque du *Souverain Juge* au tympan, la *Présentation du Christ au Temple*, et un *Enfer* naïf qui rappelait un peu celui du Campo-Santo, à Pise (4).

(1) *Itinéraire*, t. V. p. 282.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 30 et 187.

(3) *Itinéraire*, t. V., p. 149.

(4) Consulter Gabriel Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, Leroux 1910.

L'auteur de l'*Itinéraire* a senti, cependant, ce que Sérourx d'Agincourt lui-même ne sentait pas (1), la *grandeur de la mosaïque*. Celles de l'église supérieure de Bethléem, du ^{xii}^e siècle, sur fond d'or, l'ont ému : « Les restes de mosaïques » que l'on aperçoit ça et là... présentent en général les figures de face, droites, roides, sans mouvement et sans ombre, mais l'effet en est majestueux et le caractère noble et sévère » (2).

Remarquons combien ces observations sont exactes. En quelques traits justes et décisifs il note tout ce qui doit être noté : la *raideur* de la mosaïque, son *immobilité*, enfin sa technique *sans ombre*.

La Peinture italienne au ^{xvi}^e et au ^{xvii}^e siècles

Le Muséum fut ouvert le 18 novembre 1793 (3) et ses richesses s'accrurent bientôt considérablement par les innombrables dépouilles qui nous venaient du traité de Tolentino, en 1797. En 1802, le Salon Carré s'enorgueillissait des *Noces de Cana* de Véronèse, de tableaux de Raphaël, de Titien, qui provenaient, pour la plupart, des collections du grand-duc de Toscane (4).

Chateaubriand a donc pu connaître la Peinture italienne

(1) *Histoire de l'Art par les monuments*, t. I, pp. 47 et 48 du « Tableau Historique ».

(2) *Itinéraire*, t. V, p. 282. Il ne restait d'ailleurs de ces mosaïques que des traces. Quelques années plus tard, le marquis de Vogüé parle de deux fragments dans la nef et de trois tableaux dans le transept et l'abside. Cf. *L'Eglise de Bethléem*, 1859, pp. 79 à 98.

(3) C. Gabillot : *Hubert Robert et son temps*, Paris 1895, p. 207.

(4) Cf. comte de Clarac : *Histoire du Louvre et des Tuileries*, p. 398. Cf. aussi Babeau, *Le Louvre et son histoire*.

avant même d'avoir mis les pieds en Italie. Il ne semble toutefois l'avoir remarquée vraiment qu'à l'époque de son premier voyage. En 1803, il s'arrête, au Vatican, devant les *Loges* de Raphaël, mentionne l'*Héliodore chassé du Temple*, et l'*Incendie du Bourg* (1) déjà glorifié par Lalande et Dupaty (2). Le symbolisme de la *Dispute du Saint-Sacrement* lui déplait, mais il insiste sur la *disposition* comme s'il sentait, d'instinct, tout ce qu'il y a de hardi dans ce retour à l'art des mosaïques. Il note, d'autre part, la beauté idéalisée des têtes et les « figures admirables » (3). Créateur d'Atala et de Cymodocée, il aime le bien dessiné, la forme parfaite. Il aura beau faire, il restera l'enfant qui admirait, dans les églises de son village, la « grâce » (4) des tableaux de Vierges.

En 1807, il voit les Raphaël de l'Escorial (5) ; (ils ne s'y trouvent plus), admire en 1828 la Sainte-Cécile de Bologne (6), plus tard la *Transfiguration* de Rome (7).

Mais à toutes ces œuvres cent fois décrites et célébrées, admirées par « le Tasse, Arioste, Montaigne, Milton, Montesquieu, des reines, des rois ou puissants tombés, et tous

(1) Chateaubriand note, dans l'*Héliodore chassé du Temple* « un ange remarquable », une « figure de femme céleste », *Voyage en Italie*, p. 287. Toujours ce sens de la beauté formelle, à l'italienne. Sur l'*Incendie du Bourg*, *Voyage en Italie*, p. 287 : « Toujours la femme et l'enfant rendus mille fois par Raphaël, et toujours excellemment ».

(2) Lalande : *Voyage d'un Français en Italie en 1765 et 1766*, t. III, p. 222.

Dupaty : *Lettres sur l'Italie en 1785*, t. I, pp. 258 à 265, lettre 57.

(3) *Voyage en Italie*, p. 287.

(4) *Mémoires*, t. I, p. 150.

(5) *Vie de Rancé*, t. X, p. 519.

(6) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 9.

(7) *Idem*, p. 220. La *Transfiguration* se trouvait à Paris en 1803.

» ces pèlerins de toutes les parties du monde » (1), il préfère les dessins (précédant notre goût actuel pour l'œuvre de premier jet). « J'aime autant le carton » (2), écrit-il devant l'*Ecole d'Athènes* des Loges. Rappelons que le carton se trouvait à la Bibliothèque ambrosienne de Milan (3).

En 1833, visitant l'Académie des Beaux-Arts à Venise, il examine longuement des ébauches de Raphaël et il en veut au verre qui l'empêche de les « baiser » (4). Ces ébauches sont des dessins de vieillards pensifs, de vierges aux longs et purs visages, d'enfants dont les boucles retombent sur les épaules ; des dessins d'anges, de putti, de chimères, de martyrs en extase, mille figures variées joignant la précision et la netteté du trait à l'émotion et à la naïveté de l'expression. En préférant les dessins aux œuvres finies et peintes, Chateaubriand faisait preuve d'un goût délicat : il y a dans le dessin plus de spontanéité, souvent plus de génie.

Lors de son premier voyage à Rome il n'a, chose incroyable, pas un mot sur la chapelle Sixtine. Michel-Ange, rappelons-le, était étrangement méconnu au XVIII^e siècle. Lalande l'appelle un « terrible dessinateur » ; il apparaît à Cochin comme un « barbare », comme un « sauvage » (5). C'est le romantisme, c'est l'époque de Delacroix qui a réhabilité Michel-Ange. Il faudra attendre jusqu'en 1829 pour que Chateaubriand s'aperçoive, à la lueur des cierges, des

(1) *Voyage en Italie*, p. 287.

(2) id. id.

(3) Voir Valéry : *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826-1827-1828*, t. I, p. 149.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 246.

Cf. cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale, *Dessins de la galerie de l'Académie de Venise, photographiés par Alinari frères, publiés par L. Bardì*, Florence 1858, in-folio.

(5) Jean Locquin, *la Peinture d'Histoire en France*, pp. 100 et 101.

« grands traits » (1) du pinceau de Michel-Ange et pour qu'il nous parle, avec enthousiasme, de « l'immense Buonarrotti » (2). Dans les *Mémoires*, il regrette que nous ne possédions pas un Michel-Ange pour « sculpter la statue funèbre de Napoléon » (3).

Enfin, il adore les Vénitiens, montrant qu'il est là aussi deux fois de son temps. Du XVIII^e siècle et du temps d'Eugène Delacroix. Sans doute connaissait-il les allégories de Véronèse, Tintoret, Lorenzetti, aux plafonds du Palais des Doges. Quand il voit dans Venise une « belle femme » assise sur le rivage de la mer et « qui va s'éteindre avec le jour » (4), il est tout à fait dans la tradition des peintres vénitiens (5).

Titien l'arrête plus que les autres. Il semble qu'il voit Venise, les soirs de Venise, à travers Titien (la lumière « titienne » dont il saisit bien les tons chauds et dorés) (6).

En 1833, devant l'*Assomption de la Vierge* : « A l'Académie des Beaux-Arts, j'ai couru vite au tableau de » l'*Assomption*, découverte du comte Cicognara : [il l'avait trouvée dans l'église des Frari] dix grandes figures d'hommes au bas du tableau ; remarquez à gauche l'homme ravi » en extase, regardant Marie. La Vierge, au-dessus de ce » groupe, s'élève au centre d'un demi-cercle de chérubins ; » multitude de faces admirables dans cette gloire : une tête » de femme à droite, à la pointe du croissant, d'une indici-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 187.

(2) id. p. 30.

(3) id. t. IV, p. 120 (écrit en 1839).

(4) id. t. VI, p. 234.

(5) Exemples : Véronèse : le *Triomphe de Venise*, *Venise sur un trône*, *Venise sur le globe terrestre entre la Justice et la Paix* ; Zelotti : *Venise entre Mars et Neptune* ; Malombra : *Venise en train de recevoir les supplications de ses sujets* ; Lorenzetti : *Venise sur un trône, en train de recevoir le sceptre*, etc.

(6) *Mémoires*, t. VI, pp. 233 et 234.

» ble beauté ; deux ou trois esprits divins jetés horizontalement dans le ciel, à la manière pittoresque et hardie du Tintoret. Je ne sais si un ange debout n'éprouve pas quelque sentiment d'un amour trop terrestre. Les proportions de la Vierge sont fortes ; elle est couverte d'une draperie rouge ; une écharpe bleue flotte à l'air ; ses yeux sont levés vers le Père éternel, apparu au point culminant. Quatre couleurs tranchées : le brun, le vert, le rouge et le bleu, couvrent l'ouvrage ; l'aspect du tout est sombre, le caractère peu idéal, » [remarquez les gros yeux à fleur de tête, la grande bouche de la Vierge. C'est une brave paysanne de la Vénétie] « mais d'une vérité et d'une vivacité de nature incomparable ; je lui préfère pourtant la *Présentation de la Vierge au Temple*, du même peintre, que l'on voit dans la même salle » (1). Chateaubriand, s'il ne connaît rien à la technique, *sente*, par contre, admirablement. Il arrive à être savant à force d'intuition et de génie poétique.

Sa sympathie pour la lumière chaude du Titien : « Sa lumière est si juste que quand on regarde un de ses tableaux, et ensuite le ciel [le ciel de Venise] on ne s'aperçoit pas d'avoir passé de l'image à l'objet même » (2).

Tintoret l'a arrêté ; il analyse le *Miracle de Saint-Marc* « drame vigoureux qui semble fouillé dans la toile plutôt avec le ciseau et le maillet qu'avec le pinceau » (3). Un historien de l'art n'eût pas manqué de nous entretenir

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 244 et suiv.

Chateaubriand revoit Titien à la galerie Manfrini, à Venise : « Le Titien a peint sa mère, vieille matrone du peuple, crasseuse et laide ; l'orgueil de l'artiste se fait sentir dans l'exagération des années et des misères de cette femme ». *Mémoires*, t. VI, p. 244. (Ce tableau n'est pas mentionné dans la collection des « Classiques de l'Art »).

(2) Lettre à M^{me} Récamier du 12 septembre 1833 ; *Souvenirs et Correspondance de M^{me} Récamier*, t. II, pp. 429 et 430.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. VI, p. 245.

des ombres *courtes* du Tintoret : il eût ainsi expliqué l'effet de violence et d'antithèse. Chateaubriand, lui, ne s'embarasse ni de technique, ni de détails. Il va droit à l'ensemble, riche de son cœur, et par son seul don intuitif, arrive à donner l'impression juste (1).

Annibal Carrache,* la première fois qu'il le vit, ne lui fit pas grande impression : il trouve au *Paysage* de la galerie Doria « une grande vérité, mais point d'élévation de style » (2). Entendez trop de fantaisie, de brio. Par contre, en 1828, la galerie de Bologne l'enthousiasma : « Je n'avais » jamais si bien admiré les Carrache qu'à la nouvelle galerie de Bologne » (3).

Qu'y vit-il ? *L'Assomption de la Vierge*, d'Annibal Carrache ; la *Communion de Saint-Jérôme*, d'Augustin ; le *Jésus-Christ couronné d'épines* et la *Flagellation*, de Louis ; toutes toiles un peu théâtrales dans leur recherche de l'émotion (4). Chateaubriand aimait les Carrache, héritiers de la Renaissance : signe chez lui d'un goût très vif pour le pathétique, entendez le pathétique qui ne va pas jusqu'à endommager les belles formes, le pathétique qui respecte la musicalité des lignes. Nous devinons qu'il se fût détourné, scandalisé, du pathétique des « Massacres de Scio » (1824).

Lors de son voyage en Palestine il s'arrête dans l'église souterraine de Bethléem, devant les tableaux des écoles ita-

(1) Citons encore Paul Véronèse : Chateaubriand a remarqué « quelques bons tableaux » de lui à Venise en 1806 (Lettre du 30 juillet à Bertin, *Correspondance*, t. I, p. 222) et à Padoue en 1833, dans l'église Sainte-Justine (*Mémoires*, t. VI, pp. 304 et 395).

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 291.

(3) *Mémoires*, t. V, p. 9.

(4) Parmi les Bolonais que connaissait Chateaubriand, citons encore le Dominiquin. Il avait vu des fresques du Dominiquin au cloître de Saint-Onuphre (*Mémoires*, t. V, p. 170). Lalande nous apprend qu'il s'agissait de « trois histoires de Saint-Jérôme » (*Voyage d'un Français en Italie*, t. IV, pp. 470 et 471).

lienne et espagnole : « Ces tableaux représentent les mystères de ces lieux, des Vierges et des Enfants, d'après Raphaël ; des Annonciations, l'Adoration des Mages, la Vierge nue des Pasteurs » (1). Dans la grotte de Saint-Jérôme, il remarque « un tableau où ce saint conserve l'air de tête qu'il a pris sous le pinceau de Carrache et du Dominiquin » [il fait allusion à la *Communion de Saint-Jérôme*, d'Augustin Carrache, imitée, en effet, plus tard, par le Dominiquin]. « Un autre tableau offre les images de Paule et d'Eustochie » (2). Enfin, il croit reconnaître dans les tableaux des Lieux-Saints « la touche mystique et le ton inspiré de Murillo » (3). Il ajoute qu'aucun voyageur n'ayant décrit ces tableaux, il se pourrait qu'il y eût « à la Crèche ou au Tombeau du Sauveur quelque chef-d'œuvre inconnu » (4) du grand maître.

Toujours sa passion de la découverte ; notons seulement ceci : bien qu'il eût voyagé en Espagne, il ne connaissait guère de la peinture espagnole que les Murillo du Louvre, dans la collection du grand-duc de Toscane. Aussi, a-t-il pu écrire (ce qui nous paraît inouï dès que nous pensons au Greco ou à Ribera) : « l'école espagnole est éminemment » *pieuse* dans ses expressions, bien qu'elle ait les grâces et les mouvements de la peinture depuis la Renaissance » (5).

On s'imagine malaisément Chateaubriand goûtant la *Crucifixion* du Greco ; il faut que ses larmes coulent « au son

(1) *Itinéraire*, p. 284. Le tableau le plus connu était une toile de Maello, de 1781, que les Grecs firent disparaître en 1873.

(2) *Idem*, p. 285 ; « une grossière peinture », dit le Joanne.

(3) *Id.* p. 286.

(4) *Id.* *Id.*

(5) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 32.

de la lyre d'Orphée » (1) ; les muses ne doivent point défigurer leurs traits « par des grimaces » (2). Il reste Français et classique dans son goût de la mesure.

Nous venons de voir la fausse idée qu'il se faisait de la peinture espagnole ; il connaît peu les Flamands et les Hollandais. S'il s'arrête, à la galerie Doria, au tableau de Rubens : « Diane et Endymion », la plus italienne de ses toiles, c'est moins pour Rubens lui-même que parce qu'il se souvient du bas-relief du Capitole, aperçu la veille. Ses remarques sur le maître flamand sont cependant curieuses : « Le tout est bien dessiné ; mais quand Rubens dessine bien, » il peint mal ; le grand coloriste perdait sa palette quand » il retrouvait son crayon (3). Il ne semble donc voir dans le dessin que le contour élégant.

Ailleurs, il y a quelques mots étranges sur Van Eyck : « Où les peintres flamands ont-ils dérobé la lumière dont ils » éclairent leurs tableaux ? Quel rayon de la Grèce s'est » égaré du rivage de Batavie » (4). Mais les Flamands étaient des réalistes ; ils ne pouvaient donc guère intéresser Chateaubriand, adversaire, par principe, de l'« exactitude dans la représentation de l'objet inanimé ».

La Peinture française au XVII^e siècle

Commençons par Le Sueur, un de ceux vers lesquels il s'est senti le plus attiré. Il le connaissait pour avoir remarqué au petit cloître de la Chartreuse de Paris, et disposées en vingt-deux tableaux, ces peintures représentant la vie de

(1) *Essai sur la Littérature Anglaise*, t. XI, p. 590.

(2) *Préface l'Atala*, t. III, pp. 3 et 4.

(3) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 291. Cf. *Descrizione ragionala della galleria Doria*, p. 28.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. III, p. 511.

saint Bruno (1). Exécutée de 1645 à 1648, et peinte sur bois, l'œuvre avait été transférée sur toile par Hacquin, de 1778 à 1783, et restaurée. Ce sont ces tableaux-ci que Chateaubriand a vus. Ils devaient être placés, en 1802, au musée spécial de l'Ecole française, à Versailles.

Il n'est pas question de « réalisme » dans ces frocs tous semblables, dans ces visages tournés exclusivement vers la contemplation intérieure. Mais Chateaubriand qui aimait dans l'Art un certain *pathétique* et une certaine *vérité*, aura été ému par les attitudes toutes imprégnées d'émotion de *Saint Bruno distribuant ses biens aux pauvres* ; de *Saint Bruno recevant l'habit de son ordre* ; des *Adieux de Saint Bruno et de ses compagnons à leurs parents* ; de la *Mort de Saint Bruno*. Toute cette œuvre est une hagiographie, conçue et sentie par un peintre « primitif ».

Il est encore question de Le Sueur dans les *Martyrs*. Chateaubriand s'inspire de l'« admirable » (2) tableau de Saint-Gervais et Saint-Protais, pour peindre au livre XXI, le martyre de ces jeunes hommes : « Gervais et Protais sont » choisis pour servir le sacrifice ; ils se revêtent d'une tunique blanche apportée par les frères ; leurs cheveux blonds tombent en boucles sur leur cou découvert ; une pudeur virginale respire dans tous leurs traits. On eût dit qu'ils marchaient au martyre, tant il y avait de joie et de modestie peintes sur le front de ces jeunes hommes ! » (3).

C'est que Le Sueur sait être classique sans tomber pour cela dans l'académisme, sans être froid ; il exprime la fer-

(1) *Génie*, t. II, p. 361.

Consulter sur les Le Sueur de la Chartreuse de Paris Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, p. 110.

(2) *Les Martyrs*, t. IV, note p. 438.

(3) id. p. 285.

LE SUEUR.



A. CORRAIS ET S^{rs} PROTAIS.

veur ou la douleur, mais sans déformer les traits du visage; ses martyrs ne sont pas seulement saints, ils sont beaux ; saint Protas enchaîné et conduit à ses juges a dans le visage la beauté idéale du type grec le plus pur, la ligne du nez prolongeant celle du front (1). Ce raphaëlien sent d'instinct la mélodie, le rythme. Et c'est justement ce qui a plu à Chateaubriand, lui qui voulait que le Christ soit beau (2), lui qui parlait de Dieu comme de la beauté suprême (3), lui qui disait, en 1838, à David d'Angers, modelant la statue du poète Gilbert : « Faites-le bien beau, ce jeune infortuné, on s'y attachera davantage » (4).

Tout ceci, ne l'oublions pas, ce sont toujours des preuves à l'appui de la grande idée du *Génie du Christianisme* : supériorité de l'inspiration chrétienne dans la peinture religieuse. Chateaubriand qui tient là un des meilleurs arguments de sa thèse, y reviendra souvent. Que l'on consulte, à titre d'exemple, son article de 1802 sur l'*Histoire de Jésus-Christ*, du père Ligny (5).

(1) Le tableau de Le Sueur, peint en 1654 pour l'église de Saint-Gervais et Saint-Protas à Paris, est aujourd'hui au Louvre.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 283.

(3) *Génie*, t. II, p. 143.

(4) *David d'Angers, sa vie, son œuvre*, par Henri Jouin; t. I, p. 355.

(5) *Mélanges littéraires*, t. VI de l'édition Garnier, p. 472 : « Son *Histoire de Jésus-Christ* offre une nouvelle preuve de cette vérité que nous avons avancée ailleurs, savoir que les beaux-arts chez les modernes doivent au culte catholique la majeure partie de leurs succès. Soixante gravures, d'après les maîtres des écoles italienne, française et flamande enrichissent le bel ouvrage que nous annonçons ; chose bien remarquable ! qu'en voulant ajouter quelques tableaux à une Vie de Jésus-Christ on s'est trouvé avoir enfermé dans ce cadre tous les chefs-d'œuvre de la peinture moderne ! »

(En note au bas de la page : Raphaël, Michel-Ange, le Dominiquin, le Carrache, Paul Véronèse, le Titien, Léonard de Vinci, le Guerchin, Lanfranc, le Poussin, Le Sueur, Rubens, etc.)

Avec Nicolas Poussin, nous restons dans la tradition : paysage historique et composé. Nous avons vu dans la *Lettre sur l'Art du Dessin*, de 1795, que Chateaubriand en dépit de son intérêt pour la nature *nue* la voulait pimentée pour ainsi dire et rendue plus attachante par le facteur humain. Un curieux projet de tableau, qu'il soumet lui-même aux peintres, le prouvera : « Lès peintres devraient chercher dans » l'histoire des sujets de tableaux qui réuniraient à la fois » la majesté de la morale et la grandeur de la nature... » Une mer agitée, les ruines de Carthage à moitié ensevelies » dans le sable et sous le jonc marin, Marius contemplant » l'orage, appuyé dans une attitude pensive sur le tronçon » d'une colonne où l'on distingue peut-être, en caractères » puniques, les premières lettres brisées du nom d'*Annibal*, » voilà le sujet d'un second tableau... » (1). C'est du Valencien par l'insistance sur l'effet de ruine. C'est presque du Poussin (Poussin, toutefois, attachait aux personnages moins d'importance. Dans ses grands paysages le facteur humain n'est, le plus souvent, qu'un prétexte).

Rappelons que ce projet a été réalisé : c'est le « Marius sur les ruines de Carthage », de Léon Cogniet, exposé au Salon de 1824 et aujourd'hui au musée de Toulouse (2). Le peintre paraît s'être conformé assez scrupuleusement à l'idée du poète ; les débris de Carthage, le tronçon de colonne, l'attitude pensive, rien n'y manque. On a seulement remplacé l'orage par le soleil couchant.

Pour en revenir à la question du Paysage historique chez Poussin, nous ferons remarquer ceci. A Rome, en 1803 et

(1) *Essai sur les Révolutions*, t. I, note au bas de la page 480.

(2) Lire dans le *Mercur de France*, 1824, t. VI, un article sur le salon de 1824 par l'« Amateur sans Préention », p. 542 et suivantes.

en 1828, Chateaubriand connaissait un artiste dont la manière, bien souvent, s'apparentait à celle du grand maître. Deux petits paysages historiques le prouvent, signés *Nicolas Boguet* et qui sont au Cabinet des Estampes. L'un des deux rappelle même de très près les « Bergers d'Arcadie » par sa pierre et par son inscription, « *Daphnis ego* ».

Autre chose préparait Chateaubriand à goûter les Poussin de la galerie Doria : sa sympathie pour le paysage que l'on trouve si souvent dans le Latium et que l'on pourrait appeler le « paysage historique au naturel ». Exemple, la villa Hadriana : « J'ai passé de la Bibliothèque au Cirque du » Lycée... Ce Cirque est appuyé contre le temple des Stoi- » ciens. Dans le passage qui mène à ce temple, en jetant » les yeux derrière moi, j'ai aperçu les hauts murs lézardés » de la Bibliothèque, lesquels dominaient les murs moins » élevés du Cirque. Les premiers, à demi cachés dans des » cimes d'oliviers sauvages, étaient eux-mêmes dominés » d'un énorme pin à parasol, et au-dessus de ce pin s'éle- » vait le dernier pic du mont Calvo coiffé d'un nuage. » Jamais le ciel et la terre, les ouvrages de la nature et ceux » des hommes ne se sont mieux mariés dans un tableau » (1).

Ce tableau est un tableau classique : union de la ruine et de l'architecture, gradation savante des différents plans. Comme dans les tableaux de Poussin, une montagne ferme l'horizon.

Autre exemple qui rappelle, chez Chateaubriand, la vision de Poussin : « Rien n'est comparable pour la beauté aux » lignes de l'horizon romain, à la douce inclinaison des » plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui » le terminent. Souvent les vallées dans la campagne pren-

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 282.

» nent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome ;
» les coteaux sont taillés en terrasses, comme si la main
» puissante des Romains avait remué toute cette terre » (1).

C'est le paysage vu *ainsi qu'une architecture*. Chateaubriand n'a pas parlé du *génie constructeur* de Poussin, mais il a très bien noté, ce qui revient au même, son sens des masses, son sens plastique. Le tableau des « *Bergers d'Arcadie* » est « fait pour un bas-relief » et « convient à la sculpture » (2), ce qui est très juste, très bien observé. On peut dire que Poussin lui est apparu, par son sens sculptural, comme le continuateur des Anciens. La description, par Chateaubriand, des *Noces Aldobrandines* de la galerie Doria s'applique au tableau antique avant de s'appliquer à la copie de Poussin : « les poses et le dessin tiennent de la » *simplicité* de la sculpture ; on dirait d'un *bas-relief*. Point » de richesse de fond, point de détails, de draperies, de meubles, d'arbres, point d'accessoire quelconque, rien que des » personnages naturellement groupés » (3). Il a l'air d'opposer la simplicité et la sobriété de Poussin au bric-à-brac dont si souvent s'encombrent les peintres de l'école impériale. Tout ici se rapporte au rythme de l'ensemble, à la musicalité des formes ; ce grand musicien l'aura senti.

Il a senti, d'autre part, tout le côté méditatif, mélancolique peut-être, de l'art de Poussin ; c'est, dit-il, « le peintre des âmes souffrantes et des imaginations mélancoliques » (4). Hâtons-nous d'ajouter qu'en parlant d' « âmes souffrantes », il exagère, et de beaucoup.

Poussin est, avec Milton, un de ceux dont sa pensée s'est

(1) *Voyage en Italie*, p. 309.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 172.

(3) *Voyage en Italie*, p. 291.

(4) *Correspondance de Chateaubriand avec la marquise de Vichet*, Paris, Perrin, 1903, p. 228. Lettre datée de Rome, 17 mars 1829.

nourrie le plus volontiers. Nous verrons bientôt qu'il lui fit élever, dans cette Rome « si triste et si belle » et qu'ils aimaient tous deux, un tombeau.

Pour la même raison, il s'éprend de Claude Gellée, autre grand poète de la nature, autre passionné de Rome. La *Fuite en Egypte*, de Claude Gellée, à la galerie Doria (1) est dans la pure tradition du paysage historique. Au premier plan la scène humaine, baignée de lumière ; au second plan les arches d'un pont, sur l'eau ; plus loin les arbres, puis la ligne fuyante des montagnes. Poussin sentait le côté architectural et permanent de la campagne romaine, Claude Gellée son côté mobile et fugace, ce que Chateaubriand appelle la « lumière de Rome » (2). « Le Lorrain reproduit les ciels de Rome, lors même qu'il peint des vaisseaux et un soleil couchant sur la mer » (3), ce qui, d'ailleurs, n'est pas absolument exact. Claude Gellée voyait la « lumière de Rome » un peu à la façon de Chateaubriand ; ils y apportaient l'un et l'autre un côté de mélancolie, quelque chose de voilé et de brumeux qui n'y est pas.

Chateaubriand critiqué paysagiste devance son temps par le rôle immense qu'il attribue à la lumière. Dès la *Lettre sur l'Art du Dessin* il étudie les transformations que subit le paysage suivant l'orientation, les nuages différents aux différentes heures du jour, les tonalités variables de la lune : Claude, précurseur des impressionnistes, peignait le Matin, Midi, le Soir, la Nuit (4). A Rome, en 1803, il compare les ciels de Rome aux ciels de Claude : « Une teinte singulière-

(1) *Voyage en Italie*, pp. 290 et 291.

(2) *Idem*, p. 300. Sur la *Fuite en Egypte* de Claude Gellée, p. 291 : « Le calme de la lumière est merveilleux. »

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 36.

(4) Sur Nicolas Poussin et Claude Gellée, poètes de la nature, voir René Schneider, *L'Art français du XVIII^e siècle*, Paris, Henri Laurens, 1925, pp. 62 à 70.

» ment harmonieuse marie la terre, le ciel et les eaux ; toutes les surfaces, au moyen d'une gradation insensible de couleurs, s'unissent par leurs extrémités, sans qu'on puisse déterminer le point où une nuance finit et où l'autre commence » (1).

Il y a là une perception assez nouvelle ; il pouvait comprendre la Peinture puisqu'il avait l'œil du peintre. Par le rôle capital qu'il attribue à la lumière (chez Titien, chez Claude Gellée, chez les maîtres flamands), Chateaubriand se montre précurseur. On peut dire que ce luministe pressent notre école paysagiste de la fin du xix^e siècle et par delà cette école, l'impressionisme.

Nous venons d'étudier les idées de Chateaubriand sur la Peinture au xvi^e et au xvii^e siècles, reste à savoir qu'elle a été son attitude en face de l'art, des artistes de son temps. N'oublions pas qu'il a vécu ces années fiévreuses de 1830 où il s'agissait, avant tout, de prendre parti. Comment s'est-il comporté à l'égard des peintres romantiques ? Les a-t-il admirés, encouragés ? S'est-il tourné de préférence vers les derniers disciples de David ? Que pensait-il d'Ingres, de Delacroix ? Autant de questions capitales qui mériteraient, chacune, une longue étude ; nous ne pourrions que les effleurer.

Nous ferons, au préalable, quelques remarques touchant deux ou trois sujets qui, tout en n'étant pas précisément du domaine de la « Peinture romantique », feraient partie, toutefois, d'un chapitre qui aurait pour titre « Chateaubriand et l'art de son temps ».

L'auteur de *l'Itinéraire* a vu les dessins du premier et du quatrième volume des « Antiquités d'Athènes » par James

(1) *Voyage en Italie*, p. 309.

Stuart (1796) ; il les a comparés avec ceux des « Ruines des plus beaux monuments de la Grèce », par Le Roy (1758). Sa préférence va au Français ; il ne lui reproche que des « ornements superflus », tandis que l'Anglais, exact dans les détails, est faux, paraît-il, dans l'ensemble (1). Nous croyons aussi autre chose : son antipathie pour Stuart viendrait de ce fait qu'il a vu les monuments à la manière pittoresque et romantique, collés les uns contre les autres, et non dégagés, comme Le Roy les avait vus. Chateaubriand reste classique, partisan de la clarté, de la belle ordonnance des masses ; son sens latin s'offusque de ce manque d'air dans les vues de Stuart. Il s'offusque également, maintenant qu'il a vu les « paysages éclatants » (2) de la Grèce, les lignes nettes et coupantes, de ce trait flou, sans cesse interrompu. Ajoutez le ciel ombré, souvent orageux, si fréquent chez Stuart, si rare à Athènes, tellement en désaccord avec cette « partie morale et intellectuelle » du paysage dont il était question dans la *Lettre sur l'Art du Dessin*. Il n'en fallait pas davantage pour que Chateaubriand ait condamné les « Antiquités d'Athènes ». Pour la même raison — côté moral du paysage, accord de l'exécution matérielle « avec » les rêveries et les sentiments que font naître les différents « sites » (3) s'il fait l'éloge du talent de son ami le comte de Forbin. Dans un article qu'il lui consacre dans le *Conservateur* de 1819 au sujet des dessins du « Voyage au Levant » : « Nous pouvons affirmer », dit-il, « que, dessinés ou écrits, ses tableaux joignent la fidélité à l'élégance » (4). La vue de Jérusalem, prise de la vallée de Josaphat, lui plaît tout particulièrement et lui qui chicanait Stuart sur ses vues

(1) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 91.

(2) id. id. id.

(3) *Lettre sur l'Art du dessin, Correspondance*, t. II, p. 321.

(4) *Mélanges Littéraires*, t. VI, p. 545.

d'Athènes au « style vaporeux » (1), il félicite le comte de Forbin d'avoir peint la « cité des miracles » « à la lueur de la foudre » (2).

Les *Panoramas* qui eurent tant de succès autour de 1820 nous venaient d'Ecosse, inventés en 1785 par Robert Barker et introduits en France quelques années plus tard par Robert Fulton. Ce sont des peintures de dimensions circulaires considérables que le spectateur examine d'une plate-forme centrale, plate-forme qui figure le point élevé d'où la vue a été prise. D'où l'importance du panorama pour ce qui a trait à la vision de l'espace. Il n'est plus question, comme dans un tableau plan — les « *Bergers d'Arcadie* » de Poussin par exemple — d'un *point déterminé* vers où toutes les lignes convergent. Dans le panorama ce point est mobile ; il varie comme varie la direction des yeux du spectateur. Nous nous trouvons donc là non seulement en face d'une *illusion*, mais en face d'une vision de l'espace *complètement nouvelle* (3). Il ne semble pas que Chateaubriand y ait été sensible ; (le panorama a eu, ne l'oublions pas, une très grande influence sur la peinture de l'époque (4). Sa description de la *Vue de Jérusalem* par Pierre Prévost en 1819 n'est guère plus qu'un prétexte à réclame personnelle. Il analyse le point de vue du peintre pour le comparer à son propre point de vue dans l'*Itinéraire* (5) :

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 91.

(2) *Mélanges littéraires*, t. VI, p. 559.

(3) *M. Essai sur l'histoire des Panoramas et des Dioramas*, par Germain Bapst, Paris, Imprimerie Nationale, 1891, et les articles de Hittorff dans la *Revue générale de l'Architecture et des Travaux publics de 1844*, pp. 500 et suivantes.

(4) Surtout sur Horace Vernet.

(5) Voir *Mélanges Littéraires*, t. VI, p. 543.

« M. Prévôt a pris la vue de Jérusalem du haut du cou-
» vent de Saint-Sauveur. On découvre, de ce point, la ville
» entière et le cercle presque complet de l'horizon. Cet
» horizon embrasse, à l'orient et au midi, le chemin de
» Bethléem, les montagnes de l'Arabie, un coin de la Mer
» Morte et la montagne des Oliviers ; au nord et à l'est, les
» montagnes de Sichem et de Naplouse, le chemin de
» Damas et les montagnes de Judée sur la route de Jaffa
» Tous ces lieux, ainsi que les plus petits détails de Jérusalem, sont décrits dans l'*Itinéraire* et peuvent servir
» d'explication au Panorama...

» 1° Mon point de vue, pris de la montagne des Oliviers,
» est conséquemment tout juste à l'opposé du point de vue
» de M. Prévôt : dans le Panorama, la montagne des Oliviers est en face ; dans ma description, c'est Jérusalem
» qu'on a devant soi ;

» 2° Je me trouvais en Judée au mois d'octobre ; le soleil
» était ardent ; les cieux *étaient devenus d'airain* ; les montagnes étaient arides, sèches et brûlées. M. Prévôt a vu
» Jérusalem en hiver, par un temps pluvieux et sombre, ce
» qui convient également à la tristesse du site et des souvenirs. A ces petites différences près, les deux tableaux
» ont l'air d'avoir été calqués l'un sur l'autre. Voyez donc la
» description extraite de l'*Itinéraire*... ».

Nous avons vu que Chateaubriand goûte assez peu les *Primitifs*. L'immense mouvement de néo-archaïsme qui fermentait depuis le début du xix^e siècle chez Maurice Quai, chez Granet, chez Ingres, et qui a rayonné de là en Allemagne et en Angleterre l'a laissé froid. Il s'est intéressé, cependant, aux *Nazaréens* de Rome, une association de jeunes peintres allemands groupés, depuis 1811, autour de Frédéric Overbeck et parmi lesquels on remarquait Peter Cornelius, Schadow, Koch, Eggers, Schnorr... : « Une asso-

» ciation de peintres allemands a entrepris de faire remon-
» ter la peinture au Pérugin, pour lui rendre son inspira-
» tion chrétienne. Ces jeunes néophytes de saint Luc pré-
» tendent que Raphaël, dans sa seconde manière, est devenu
» païen, et que son talent a dégénéré » [c'était l'idée de
Frédéric Overbeck]. « Soit, soyons païens comme les vier-
» ges raphaéliques ; que notre talent dégénère et s'affaiblisse
» comme dans le tableau de la *Transfiguration* ! Cette
» erreur honorable de la nouvelle école sacrée n'en est pas
» moins une erreur ; il s'ensuivrait que la *roideur et le mal*
» *dessiné* des formes serait la preuve de la vision intuitive,
» tandis que cette expression de foi, remarquable dans les
» ouvrages des peintres qui précèdent la Renaissance, ne
» vient point de ce que les personnages sont posés carré-
» ment et immobiles comme des sphinx, mais de ce que la
» peinture *croyait* comme son siècle. C'est sa pensée, non
» sa peinture, qui est religieuse » (1).

« Roideur » et « mal dessiné » ; des personnages « posés
carrément et immobiles comme des sphinx », Chateaubriand
a donc très bien senti comment se posait le problème du
néo-archaïsme. Mais ce fils du XVIII^e siècle reste attaché
comme Stendhal, plus encore que Stendhal, aux maîtres
de la Renaissance et à leurs disciples directs, les Bolonais.

Voyons maintenant son attitude devant la jeune école
romantique de peinture. Et d'abord devant ceux qui ont été
ses prédécesseurs immédiats.

(1) *Mémoires*, t. V., pp. 31 et 32.

Goethe, lui aussi, était l'adversaire des « Nazaréens », *Conversations de Goethe pendant les dernières années de sa vie recueillies par Eckermann* : t. I, p. 264, en janvier 1827 : « ...les violations les
« plus choquantes des premiers principes de l'art... Et la raison
« n'en est pas dans le défaut de talent du peintre ; mais,
« chez lui, l'esprit qui doit diriger le talent, est dans les ténèbres,
« aussi bien que toutes les têtes des autres peintres, comme lui
« préraphaélites ; il veut ignorer les maîtres parfaits, retourne à
« leurs prédécesseurs imparfaits et les prend pour modèles ! »

Un article de lui, au *Conservateur* de 1818, montre qu'il était au courant des tendances de son époque ; ainsi le retour vers les sujets nationaux et chrétiens. Il s'en félicite : « Notre » vieille histoire va revivre : l'amour des aïeux augmente » l'amour de la patrie. Le génie de M. Girodet nous retra- » cera la mort de Saint-Louis ; Henri IV est une seconde » fois devenu immortel sous le pinceau de M. Gérard... » (1).

La « mort de Saint-Louis » par Girodet, n'est mentionnée dans aucun dictionnaire ; un projet sans doute et qui n'aura pas été réalisé. Quant au tableau de Gérard, il s'agit de l'*Entrée d'Henri IV à Paris*, de 1817, aujourd'hui au Musée de Versailles.

Ces deux peintres, mi-classiques, mi-romantiques, Chateaubriand les connaissait, il leur avait serré la main. Sans doute les plaçait-il fort au-dessus des vrais Romantiques ; il paraît avoir considéré Girodet (qui fit son portrait en 1807) (2) comme le plus grand peintre de son temps. L'auteur des « Martyrs » devait être sensible au *classicisme* des formes de l'« Endymion » ou de l'« Atala » qui se combinait avec un certain *romantisme* de la mise en scène (paysage de lune, nature exotique). On peut dire, sans exagération, que Girodet transpose dans son art à lui un peu de la *manière* de Chateaubriand.

— Il paraît avoir aussi beaucoup aimé François Gérard, un peu à tort, car Gérard n'était pas un très grand peintre. Aberration générale de son temps. Il lui fait une place, ils lui font tous une place que Gros le précurseur des Romantiques eût réellement méritée. Chateaubriand connaissait, bien entendu, la *Corinne au Cap Misène* exposée au salon

(1) *Correspondance de Chateaubriand* réunie par Louis Thomas, t. II, p. 49 et 50.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. III, pp. 8 et 9.

de 1819 et qui occupait, à l'Abbaye-au-Bois, toute la paroi du fond (1). C'est à Gérard qu'il commandera, en 1827, une « Sainte-Thérèse » pour la chapelle de son Infirmerie (2).

Pendant ce temps Gros est sacrifié. Il ne paraît pas l'avoir connu personnellement et il mentionne, en phrases un peu trop brèves, ces chefs-d'œuvre que sont les *Pestiférés de Jaffa* (1804) et le *Champ de bataille d'Eylau* (1808) (3).

Par contre, il est de cœur, paternellement, et en même temps amicalement (ne lui ressemblent-ils pas ?) avec les jeunes artistes de son temps un peu exaltés, dangereusement exaltés à son gré, mais toujours ardents et sincères : « Le noble gentilhomme » [il s'agit de son ami, le comte de Forbin (4)] « peintre par le droit de la Révolution, commençait » cette génération d'artistes qui s'arrangent eux-mêmes en cro-
» quis, en grotesques, en caricatures. Les uns portent des
» moustaches effroyables, on dirait qu'ils vont conquérir le
» monde ; leurs brosses sont des haliebardes, leurs grattoirs
» des sabres ; les autres ont d'énormes barbes, des cheveux
» pendants ou bouffis : ils fument un cigare en guise de vol-
» can. Ces *cousins de l'arc-en-ciel*, comme parle notre vieux
» Régnier, ont la tête remplie de déluges, de mers, de fleu-
» ves, de forêts, de cataractes, de tempêtes ou de carnages,
» de supplices et d'échafauds. Chez eux sont des crânes
» humains, des fleurets, des mandolines, des morions et des
» dolmans. Hâbleurs, entreprenants, impolis, libéraux (jus-
» qu'au portrait du tyran qu'ils peignent) ils visent à former
» une espèce à part entre le singe et le satyre ; ils tiennent
» à faire comprendre que le secret de l'atelier a ses dan-
» gers, et qu'il n'y a pas de sûreté pour les modèles. Mais

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. I, p. VI.

(2) — t. VI, p. 7.

(3) id. t. III, pp. 155 et 209. Ces deux œuvres sont aujourd'hui au Louvre.

(4) Le comte de Forbin, l'ami aussi de Granet, avait exposé, en 1801, un « Intérieur de cloître ». Il fut nommé directeur des Musées Royaux par Louis XVIII.

» combien ne rachètent-ils pas ces travers par une existence
» exaltée, une nature souffrante et sensible, une abnégation
» entière d'eux-mêmes, un dévouement sans calcul aux misères
» des autres, une manière de sentir délicate, supérieure,
» idéalisée, une indigence fièrement accueillie et noblement
» supportée ; enfin quelquefois par des talents immortels,
» fils du travail, de la passion, du génie et de la solidité ! » (1).

A qui fait-il allusion ? Comme ces lignes sont de 1839, nous supposons qu'il s'agit là d'Horace Vernet, un peintre militaire qu'il avait connu à Rome en 1828, par surcroît ardent Bonapartiste. Double raison pour exercer à son égard une ironie bienveillante que ne démentira pas la bonté avec laquelle on saura, le cas échéant, lui rendre service (2).

Et maintenant, dira-t-on, que pensait-il d'Eugène Delacroix, le plus grand parmi les Romantiques ? Il le connaissait personnellement pour l'avoir vu, tout à la fin de sa vie, chez M^{me} Récamier (3). Mais il semble, à en juger par le *Journal* (4) et aussi par certain dessin satirique dirigé contre la « Société des Bonnes Lettres » (5) qu'il n'y ait pas eu, entre eux, grande sympathie.

Une certaine influence toutefois. Dans les ruines de l'Abbaye de Valmont (en Normandie), nous nous trouvons en face d'un Delacroix tout épris de sculpture funéraire du Moyen-Age, et que n'eût pas désavoué l'auteur du *Génie du Christianisme* (6) ; n'oublions pas non plus que Dela-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 483 et 484.

(2) Voir ci-dessous, p. 445.

(3) Voir l'ouvrage de de Lescure sur *Chateaubriand*.

(4) *Journal d'Eugène Delacroix*, Paris Plon 1893. Au t. I, p. 415 : « Je commence à prendre furieusement en grippe les Schubert, les rêveurs, les Chateaubriand (il y a longtemps que j'avais commencé) ».

(5) Cf. *Gazette des Beaux-Arts* 1861, t. II, Mouvement des Arts, p. 246.

(6) Cf. *Lettres de Delacroix*, Paris 1880, 2 vol. in-18. Une note de Léon Riesener, t. I, pp. XXIV et XXV.

croix s'est inspiré des *Natchez* dans une œuvre qui fut exposée au Salon de 1835 (1) et dont on a pu voir un dessin au lavis à l'Exposition récente des Delacroix au Louvre (juin-septembre 1930). Malgré cela, peu de sympathie. Chateaubriand qui passe Delacroix entièrement sous silence pardonne, nous le savons, difficilement à ses rivaux en gloire, à ceux qui, comme lui, en même temps que lui, font « battre le cœur des jeunes gens ».

Jalousie d'amour. Il dut accueillir assez fraîchement le succès des *Massacres de Scio* au Salon de 1824, de la *Liberté guidant le Peuple* en 1831, l'enthousiasme, le ravissement, la ferveur des jeunes artistes (2). Ce Delacroix faisait en somme bien du tapage, trop de tapage. Nous supposons Chateaubriand parlant (et ceci beaucoup plus par dépit d'amour-propre que par conviction profonde) parlant comme son jeune ami Charles Lenormant d'une « épidémie de laideurs » (3), ou comme l'« Amateur sans Prétention » du *Mercur de France*, d'un « aspect hideux », d'une « dangereuse exaltation » (4).

Pour des raisons du même ordre, quoique complètement différentes, presque opposées, il ne daigne pas mentionner Ingres dont le talent était d'ailleurs très contesté, même après 1830 (5). Il a pu le connaître par l'intermédiaire de Charles Lenormant (6) ; il est douteux qu'il ait pu l'aimer.

(1) Cf. Robaut, *l'Œuvre de Delacroix*, 1885, p. 35.

(2) *Mercur de France*, 1824, t. VII, pp. 200 et 201, et 1831, tome XXXIII, pp. 537 et 538.

(3) *Beaux-Arts et Voyages*, t. I, p. 93.

(4) 1824, t. VII, p. 200.

Cf. également, *Moniteur* du 13 novembre 1827 un article sur le salon de 1827 et signé Ch.

(5) Cf. *Revue des Deux-Mondes*, les articles de Gustave Planche sur le Salon de 1833.

(6) *Beaux-Arts et Voyages*, t. I, p. 342.

Ingres se rapprochait trop des Primitifs par une technique où le clair-obscur est souvent banni, par la précision, souvent par la sécheresse du trait.

Nous allons terminer ce chapitre par quelques observations rapides sur l'influence que Chateaubriand a pu exercer sur l'art de son temps. Il a donné, tout d'abord, des sujets de tableaux. Citons seulement, à titre d'exemples : l' « Atala » de Hersent (Salon de 1806) ; celles de Lordon, de Girodet (Salon de 1808) ; celle de Grenier (1810) ; de Gautherot (1814) ; de Frosté (1817) (1) ; le « René », de Turpin (Salon de 1806) ; la « Cymodocée », de Lafond (1814) ; sa « Velléda » et celle de Buffet (1814) ; l' « Eudore dans les Catacombes », de Granet, aujourd'hui au musée d'Aix ; enfin, les « Natchez » de Delacroix (1835).

Deuxièmement, il a donné des sujets d'illustration. Nous citerons, parmi les plus attachantes, celles de Théophile Fragonard pour l'édition de 1838 du *Génie du Christianisme* et celle de Tony Johannot pour la traduction du *Paradis Perdu* (édition Furne). De Tony Johannot également la grande vignette pour les *Mémoires d'Outre-Tombe* (2), celle aussi pour la « Vie et les ouvrages de M. de Chateaubriand », par Scipion Marin (1832). Dans cette dernière gravure, un bois, (qui se trouvait à l'Exposition récente du Romantisme à la Bibliothèque Nationale) (février 1930), on a pu voir, parmi une assistance curieuse de sauvages, un

(1) Voir l'*Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture... des Artistes vivants* des Salons de 1806, 1808, 1810, 1812, 1814, 1817. Voir aussi *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, 1914, pp. 363 à 371 un article de Henry Lemonnier : « l'Atala de Chateaubriand et l'Atala de Girodet ».

(2) Voir une reproduction de cette vignette dans le *Magasin Pittoresque* de 1851, tome XIX, p. 161.

homme qui ressemble fort à M. de Chateaubriand et qui bénit la jeune Atala.

Troisièmement, il redonne vie au Sauvage dans l'art (1). Le ^{xvii}^e et le ^{xviii}^e siècles ne l'avaient guère abordé que dans la représentation des « Quatre Parties du Monde » et, exceptionnellement, pour les gravures de la « Case de l'oncle Tom » ou de « Paul et Virginie ». Chateaubriand est le premier, après Bernardin de Saint-Pierre, à avoir acclimaté le Sauvage dans notre art et dans notre littérature. On le retrouve, toujours le même avec ses verroteries et son bouquet de plumes sur la tête, au frontispice de l'ouvrage de Scipion Marin ; il est dans le tableau des « Funérailles d'Atala » par Girodet ; dans les « Natchez » de Delacroix ; aussi dans certain papier de tapisserie que l'on a pu voir, dernièrement, à l'Exposition du « Décor de la vie romantique » au pavillon de Marsan (avril-mai 1930).

Enfin, dernière constatation, Chateaubriand encourage un paysage nouveau, nature vierge et forêt. Que l'on compare seulement (nous laissons de côté le papier-peint cité plus haut) le fond de toile des « Funérailles d'Atala », ce rocher, cette croix, aux paysages si différents chez Bidault et chez Valenciennes.

Nous terminerons ici. Nous aurions aimé, nous le répétons, pouvoir mieux lier ensemble tous ces aperçus (aperçus de détail presque tous), découvrir leurs rapports, établir leur filiation. La conclusion ne s'en détache pas moins avec netteté : en Peinture, plus que dans les autres arts, Chateaubriand reste, théoriquement, un classique, un respectueux de la tradition. D'instinct, il se détourne de ceux qui n'ont

(1) Il ne s'agit ici, bien entendu, que de *Peinture*.

point le trait exact (selon lui), la formelle belle, la vraie perspective, des primitifs, des Orientaux, des Romantiques.

Le *paysage historique*, avec ses ruines fictives et ses personnages, la *peinture d'histoire*, qui moralise et qui édifie, voilà ses vrais modèles. Il n'est pas adversaire d'une certaine émotion, d'un certain pathétique, à condition que ce pathétique soit mesuré, contenu, comme il l'est par exemple chez Le Sueur. Les cris, la violence, le déchaînement, c'est bon lorsqu'on écrit ; ce n'est plus de mise lorsqu'on peint.

La position de Chateaubriand dans le mouvement archéologique de son époque

Certains problèmes touchant l'art ou l'archéologie, problèmes précis, se sont posés à l'époque de Chateaubriand comme ils se posent à toutes les époques. Il y a toujours eu des cités ruinées à découvrir, des fouilles à effectuer, des travaux d'urbanisme à envisager, des crédits à voter en faveur des artistes ou des monuments. Demandons-nous donc quelles ont été, à ce sujet, les idées de l'artiste. A-t-il formulé des hypothèses ? donné des conseils ? aidé à résoudre certaines questions ?

L'intérêt de Chateaubriand pour ce que nous appellerons, faute de mieux, *l'archéologie active* (par opposition aux idées générales, théories et systèmes étudiés jusqu'à présent) date du voyage en Grèce. Il ne lui suffit pas de chercher des « images » ; il veut contribuer, pour sa large part, au progrès de la science : « Quand je n'aurais fait que donner une » description détaillée des ruines de Lacédémone, découvrir » un nouveau tombeau à Mycènes, indiquer les ports de » Carthage, je mériterais encore la bienveillance des voya- » geurs » (1).

(1) *Itinéraire*, Préface de la 1^{re} édition, p. 4.

Il retrouverait volontiers l'emplacement de toutes les cités que mentionne son Pausanias. Il passe par Léondari (1) : Est-ce là Mégalopolis ? Il passe par Coron (2) : attention, Coron serait-elle l'antique Coroné ? C'était l'opinion de d'Anville ; mais « selon Pausanias, Coroné était située au bas du » mont Temathia, vers l'embouchure du Pamisus ; or, Coron » est assez éloignée de ce fleuve » (3). Conclusion : d'Anville s'est trompé et Coron est en réalité Colonides. Constatation très juste ; il est seulement regrettable que Pouqueville l'ait faite avant Chateaubriand (4).

Autre découverte : à une lieue au sortir de Tripolitza, dans un couvent grec, René déchiffre l'inscription ΤΕΓΕΑΤΕΣ. Cris de joie ! « Tégée a dû exister aux environs de ce couvent » (5). Hypothèse très probable, étant donné que la plaine fertile au sud-est de Tripolis formait l'ancien territoire de Tégée. Et là encore Pouqueville nous vient en aide : Tégée est située, sur sa carte (6), un peu au sud de Tripolitza et l'on y voit marquées les ruines d'une tour et d'une église. Serait-ce dans cette église que Chateaubriand a relevé l'inscription ΤΕΓΕΑΤΕΣ ? (7).

Arrivons maintenant à la grosse question des ruines de

(1) *Itinéraire*, p. 130.

(2) id. p. 134.

(3) id. id.

(4) *Voyage en Morée*, t. I, p. 26 (1805).

Nous ne croyons pas que ces rapprochements avec Pouqueville au sujet de Coron et de Tripolitza aient déjà été faits. Chateaubriand connaissait Pouqueville qu'il cite deux fois au tome V de ses *Mémoires* (pages 445 et 487).

(5) *Itinéraire*, t. V, p. 136.

(6) *Voyage en Morée*., Description de Tripolitza ; t. I, pp. 69 et suivantes.

(7) Avramiotti suppose que le « couvent grec » où Chateaubriand a lu cette inscription est en réalité l'église de Palaeo-Episcopi ; mais ceci semble bien peu probable. L'église de Palaeo-Episcopi est au sud-est de Tripolitza et Chateaubriand parle du couvent grec « à une heure vers l'ouest en sortant de Tripolitza ».

Sparte. On a fait beaucoup de bruit sur cette prétendue découverte. Or nulle part Chateaubriand ne dit expressément qu'il a *découvert* Sparte : « on a cru que je me vantais » d'avoir découvert le premier les ruines de Sparte. Ceci » n'humilie un peu : car il est clair qu'on a pris à la lettre » le conseil que je donne dans la Préface de la première » édition de ne point lire l'*Introduction à l'Itinéraire* ; mais » pourtant il restait assez de choses sur ce sujet dans le » corps même de l'ouvrage pour prouver aux critiques que » je ne me vantais de rien. Je cite dans l'*Introduction* et » dans l'*Itinéraire* tous les voyageurs qui ont vu Sparte » avant moi, ou qui ont parlé de ses ruines : Giambetti, en » 1465 ; Giraud et Vernon, en 1676 ; Fourmont, en 1726 ; » Le Roy, en 1758 (1) ; Riedsel, en 1773 ; Villoison et Fauvel, » vers l'an 1780 ; Scrofani, en 1794, et Pouqueville, en » 1798... » (2).

Certaines observations de l'*Itinéraire* n'en paraissent pas moins singulièrement audacieuses, venant après les *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, de Le Roy. « Très peu de voyageurs », écrit Chateaubriand, « ont pénétré jusqu'à Sparte ; aucun n'en a complètement décrit les ruines » (3). « J'aurai pour ainsi dire retrouvé la cité immortelle, en donnant sur ses ruines des détails jusqu'ici inconnus » (4).

Voyez ses tracas, ses sueurs, ses discussions avec le guide, ses colères héroïques ; tout ceci pour que la science fasse,

(1) Il y avait deux éditions des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, de Le Roy ; la première édition, de 1758 ; la seconde, l'édition définitive, plus complète et publiée en 1770. Mais tout ce qui a trait aux ruines de Sparte diffère à peine : cf. 1^{re} édition, pp. 44 et suivantes ; 2^e édition, t. II, pp. 30 et suivantes.

(2) Préface de la 3^e édition de l'*Itinéraire*, p. 10.

(3) *Itinéraire*, p. 145.

(4) id., p. 157.

grâce à lui, quelques progrès ! Et nous refuserions de le reconnaître ! Et nous irions lui marchander cette « bienveillance des voyageurs » qu'il sollicite, par ailleurs, si modestement ?

Chateaubriand, à Sparte, commence par reconnaître l'emplacement même des ruines ; il croyait, se fiant aux récits de Coronelli, de Guillet, de Pouqueville... qu'elles se trouvaient à Misistra (1). Il est tout étonné de ne les y point voir ; il les cherche longuement ; enfin, on les lui montre du côté de Magoula (2).

Or Le Roy consacre tout un chapitre à étudier la position exacte des ruines de Sparte ; il les indique, sur son plan, au nord-est du village de Magoula, et il écrit, textuellement : « A deux milles de Misistra, au delà du ruisseau [le Triti], » sur la droite, on trouve un petit village, ou plutôt un » nombre de cabanes éparses auxquelles les Grecs donnent » le nom de Magoula ; c'est là que commencent les ruines » de Sparte » (3). Voilà qui est clair. D'ailleurs Pouqueville lui-même, que Chateaubriand n'a pas dû lire très en détail, répète à plusieurs reprises que les ruines de l'ancienne Sparte sont éloignées d'une demi-lieue de Misistra ; que Misistra n'est pas sur l'emplacement de Sparte (4). L'auteur de *l'Itinéraire* n'a donc pas, comme il le dit, « retrouvé la cité immortelle ». D'autres l'avaient retrouvée avant lui.

Le voilà encore qui découvre, après Le Roy, les ruines du théâtre et des murs d'enceinte : « Il y avait déjà une » heure que nous courions par un chemin uni qui se diri- » geait droit au sud-est, lorsqu'au lever de l'aurore, j'aper-

(1) *Itinéraire*, p. 145.

(2) id. pp. 147 et 148.

(3) *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, 1770, t. II, p. 31.

(4) *Voyage en Morée...*, t. I, pp. 168, 171.

» gus quelques débris et un long mur de construction anti-
» que : le cœur commence à me battre... Je me dirigeai vers
» la principale ruine que je découvrais sur une hauteur. En
» tournant cette auteur par le nord-ouest, afin d'y monter,
» je m'arrêtai tout à coup à la vue d'une vaste enceinte,
» ouverte en demi-cercle, et que je reconnus à l'instant pour
» un théâtre... La colline au pied de laquelle je me trouvais
» était donc la colline de la citadelle de Sparte, puisque
» le théâtre était adossé à la citadelle ; la ruine que je
» voyais sur cette colline était donc le temple de Minerve-
» Chalcioecos, puisque celui-ci était dans la citadelle ; les
» débris et le long mur que j'avais passés plus bas fai-
» saient donc partie de la tribu des Cynosures, puisque cette
» tribu était au nord de la ville. Sparte était donc sous mes
» yeux et son théâtre que j'avais eu le bonheur de décou-
» vrir en arrivant me donnait sur-le-champ les positions
» des quartiers et des monuments » (1).

Les sources de Chateaubriand : Pausanias et le *Voyage du jeune Anacharsis* (2). D'après Barthélémy le temple d'Athéné-Chalcioecos serait situé « sur la plus haute des collines » (3). Hâtons-nous d'ajouter qu'il y avait bien d'autres temples non loin de là et avec lesquels Chateaubriand a pu confondre — le temple d'Athéné-Ergané, le temple des Muses, le temple d'Aphrodite-Area. Et ceci avec d'autant plus de vraisemblance que les maigres restes d'Athéné-Chalcioecos ne furent déblayés qu'en 1907.

Quant au théâtre, il se trouve sur la pente sud de l'Acropolis, en regard de la Sparte nouvelle et Le Roy l'avait parfaitement indiqué sur son plan ; plus même, il en avait

(1) *Itinéraire*, p. 151.

(2) id. p. 153.

(3) *Voyage du Jeune Anacharsis*, t. II, p. 496.

dessiné les ruines, dessin que Chateaubriand, semble-t-il, avait connu (1).

Ainsi, il ne découvre la position *exacte* d'aucun monument ; le mieux qui lui arrive, c'est de faire des suppositions, comme sur le temple d'Aphrodite-Armée : « Au-
» dessus du théâtre, je vis un petit édifice de forme ronde,
» aux trois quarts détruit : les niches intérieures en paraissent également propres à recevoir des statues ou des
» urnes. Est-ce un tombeau ? Est-ce le temple de Vénus-Armée ? » (2). Or, Pausanias ne spécifie pas que le temple d'Aphrodite-Armée était construit sur la citadelle ; il dit seulement qu'il se trouvait sur « une colline peu élevée » (3).

Discussion archéologique un peu aride ; mais Chateaubriand, réjouissons-nous, est tout aussi pressé que nous d'en finir. Il ne continue pas très longtemps à examiner les ruines une à une ; cette besogne fastidieuse le lasse vite ; le voilà qui se livre à son génie, qui grimpe à la citadelle. Attitude de conquérant. On jette quelques regards inspirés à l'Est, au Nord, à l'Ouest, au Sud, puis on cite, un peu pêle-mêle ~~ruines et tribus~~, confrontant seulement la forme du sol qu'on a sous les yeux avec les souvenirs, assez vagues, de Pausanias et d'Anacharsis :

« Si l'on se place avec moi sur la colline de la citadelle,
» voici ce qu'on verra autour de soi : « Au levant, c'est-à-dire vers l'Eurotas, un monticule de forme allongée...
» Dans cette vue à l'Est, entre la citadelle et l'Eurotas, en portant les yeux nord et sud par l'Est, parallèlement au

(1) *Itinéraire*, p. 145 ; Cf. Le Roy, édit. de 1770, t. II, planche XIII.

(2) id. p. 152.

(3) Toute cette description de Sparte dans l'*Itinéraire* est à confronter avec Pausanias, *Laconie* chap. XV.

» cours du fleuve, on placera la tribu des Limnates, le
» temple de Lycurgue, le palais du roi Démarate, la tribu
» des Egides et celle des Messoates, un des Lesché, le monu-
» ment de Cadmus, les temples d'Hercule, d'Hélène et le
» Plataniste. J'ai compté dans ce vaste espace sept ruines
» debout et hors de terre, mais tout à fait informes et
» dégradées. Comme je pouvais choisir, j'ai donné à l'un de
» ces débris le nom du temple d'Hélène ; à l'autre celui du
» tombeau d'Alcman [il veut dire le *temple* d'Alcman] ; j'ai
» cru voir les monuments héroïques d'Egée et de Cadmus ;
» je me suis déterminé ainsi pour la fable, et n'ai reconnu
» pour l'histoire que le temple de Lycurgue » (1). Le temple
de Lycurgue ? Sans doute le sanctuaire d'Artémis-Ortia ; ses
ruines sont bien visibles entre la Cité et l'Eurotas, et Pau-
sanias, déjà, en parlait.

Mais ce qu'il y a surtout de remarquable dans cette cita-
tion, c'est la franche désinvolture de Chateaubriand archéo-
logue. « Comme je pouvais choisir... », etc., c'est l'homme-
roi de Milton imposant son nom aux richesses de l'Eden,
avec la bondissante insolence de celui qui domine et qui le
sait. La science ? Une belle chose, certes, mais à condition
de ne point la prendre au sérieux. On fera semblant d'y
croire, pour le seul plaisir de narguer les « confrères »,
pour leur prouver, à l'instant choisi, que l'on n'y croit pas.

Il dit avoir « reconnu pour l'histoire » le temple de
Lycurgue, mais il ne nous dit ni quelle forme il a, ni
l'endroit exact où il se trouve. Il cherche l'île du *Plataniste* ;
il croit l'avoir trouvée « au-dessous même de Magoula » (2) ;
mais Le Roy, avant lui, l'avait située de l'autre côté de

(1) *Itinéraire*, pp. 152 et 153.

(2) *Id.* p. 154

l'Eurotas et *au-dessus de Magoula* (1). Il cherche le tombeau de Léonidas. Quelle victoire s'il avait pu le retrouver ! Mais il ne le retrouve pas, confondant seulement des débris de sculpture avec le lion de pierre qui est aux Thermopyles (2). Ses découvertes sont donc peu de chose et même si l'on tient compte que Chateaubriand, par un hasard poétique, et se référant directement à Pausanias, est arrivé à situer convenablement le temple d'Athéné-Chalcioëcos (3) et le pont Babyka (4). (Dans son plan de vingt-trois ruines, Le Roy n'avait déterminé ni l'un ni l'autre). Cela ne mérite pas le nom de « recherches » (5) ni que l'on dise avoir « pour ainsi dire retrouvé la cité immortelle, en donnant » sur ses ruines des détails jusqu'ici inconnus » (6)

Carthage. Une fois de plus, Chateaubriand se pique de traiter un sujet neuf et d'avoir retrouvé les anciens ports de Carthage (7). Nous n'insisterons pas sur cette « découverte », nous fiant à l'expérience de M. René Cagnat : « Comme... on ignore ce qui caractérisait un quai punique » et en quoi sa construction et les matériaux qu'on y employait différaient d'un quai romain ou d'un quai byzantin... il semble bien que la question des ports de Carthage soit de celles qui, scientifiquement, ne se résoudra jamais » (8).

Belle occasion, pour Chateaubriand, de triompher ! A

(1) *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, t. II, p. 30 et suivantes.

(2) *Itinéraire*, p. 156.

(3) id. p. 151.

(4) id. p. 152.

(5) id. pp. 151 et 157.

(6) id. p. 157.

(7) id. pp. 450 et 451.

(8) *Les villes d'Art célèbres, Carthage, Timgad, Tebessa*, Paris Laurens, 1969, p. 20.

l'en croire, il aurait découvert l'ancien port marchand de Carthage, puis l'un des môles du Cothon, port intérieur (1).

Débarqué à la Goulette le 18 janvier 1807 (après une romantique traversée où, pris d'un accès de désespoir, il lance une bouteille à la mer avec ces simples mots, pesants d'éloquence : « F.-A. de Chateaubriand, naufragé sur l'île » de Lampedouse, le 28 décembre 1806, en revenant de la » Terre Sainte » (2), notre voyageur séjourne à Tunis jusqu'au 9 mars. Ainsi donc, tout le temps désirable pour voir Carthage. Mais il semble bien qu'il n'y soit allé qu'une fois en compagnie de M. Humbert (3), ingénieur hollandais. (Serait-ce le Humbert dont parle Dureau de la Malle (4) et qui avait signalé à Carthage la position de plusieurs points importants ?)

Avant de décrire, le poète cite ses sources : parmi les anciens, Appien et Strabon (5) ; parmi les modernes, Shaw et Lady Montague (6). Arrivé à la Goulette, il aperçoit tout d'abord « quelques cabanes de Maures, un ermitage musulman sur la pointe d'un cap avancé, des brebis paissant » parmi des ruines » (7). Puis longeant la côte et se dirigeant vers le nord, il découvre un fragment de mur et des constructions sous les flots (8). Et de se figurer immédiatement que ces constructions — en réalité les ruines des Thermes d'Antonin — représentent le môle extérieur du Cothon.

(1) *Itinéraire*, p. 450.

(2) id. p. 420.

(3) id. p. 450.

(4) *Recherches sur Carthage*, 1835, p. 109.

(5) *Itinéraire*, p. 446.

(6) id. pp. 421 et 424.

Cf. *Lettres de Milady Montague*, t. II. Lettre 47, pp. 104 et suivantes.

(7) *Itinéraire*, p. 449.

(8) id. p. 450.

Après avoir longé la mer jusqu'au cap de Carthage (Sidi-bou-Saïd), Chateaubriand inspecte les ruines de la ville « disposées sur l'amphithéâtre des collines » (1). Il note, en premier lieu, « les débris d'un très grand édifice » qui « semble avoir fait partie d'un palais ou d'un théâtre » (2). Le Théâtre de Carthage construit sous Hadrien, était en effet, de dimensions considérables. Puis les Citernes « qui » passent généralement pour être les seuls restes de Carthage » (3) ; il les trouve d'une « beauté surprenante » (4), les qualifie de « magnifique ouvrage » (5) admire « la suite » de voûtes qui prennent naissance les unes dans les autres » (6). Mais qui dit que beaucoup parmi ces citernes n'ont pas été construites par les Romains ? Il suppose, sur la foi de Shaw, qu'elles recevaient l'eau de l'aqueduc de Zaghouan « dont on voit des fragments dans la campagne » (7). Mais contrairement à Shaw, il se rend compte (son guide M. Humbert le lui aurait-il dit ?) que l'aqueduc n'est pas de travail carthaginois ; il pense qu'il doit plutôt être attribué à « la seconde Carthage » (8). Il date, en réalité, de l'époque d'Hadrien.

Le Père Garabed-der-Sahagian rapporte, au sujet de l'aqueduc, l'amusante méprise que voici : « Dans l'ardeur

(1) *Itinéraire*, p. 453.

(2) id. id.

(3) id. id.

(4) id. p. 447.

(5) id. p. 453.

(6) id. id.

(7) id. id.

Cf. *Voyages de Shaw dans la Barbarie et le Levant*, t. I, p. 192.

(8) *Itinéraire*, p. 447.

Shaw écrivait (t. I des *Voyages*, p. 194) : « L'Aqueduc paraît être « beaucoup plus ancien que le Temple ; il avait été apparemment « bâti par les Carthaginois ».

» de transcrire, Chateaubriand oublie que ce qui est vrai
» pour Shaw, n'existait plus de son temps. Ces arches et
» ces piliers dont Chateaubriand donne des mesures si
» exactes, [les plus grandes arches de l'aqueduc ont 70
pieds de haut, et les piliers de ces arches emportent 16
pieds sur chaque face] (1) étaient tombés depuis long-
» temps ; ce qu'il a vu en une seule excursion, [avouons,
pour être juste, que Chateaubriand ne dit nulle part qu'il
les a *vus*], Caroni l'avait cherché vainement en 1805 en
» faisant le chemin d'Arriana une douzaine de fois » (2).

Cet aqueduc, ajoute l'*Itinéraire* « parcourait un espace
» de cinquante milles et se rendait aux sources de Zawan
» et de Zungar. Il y avait des temples au-dessus de ces sour-
» ces ». Et ceci également est copié de Shaw (3).

Il arrive, enfin, au sommet de la colline de Byrsa ; l'église
Saint-Louis n'est pas construite ; il ne trouve que des ruines
informes (on les voit encore aujourd'hui) et qu'il prend
indifféremment pour « le palais de Didon » ou pour « le
temple d'Esculape » (4). Il s'agit, bien entendu, du temple
d'Esculape, datant de l'époque d'Auguste.

Et maintenant, la conclusion : Chateaubriand à Carthage
a le louable désir de retrouver des constructions carthagi-
noises ; mais, dans son zèle, il a peut-être tendance à quali-
fier de « punique » ce qui date, en réalité, de l'époque
romaine. L'ingénieur Humberg l'a éclairé, sans doute, sur
les ports ; Shaw lui parle des ruines et de l'aqueduc. Que
lui reste-t-il en propre ? Peu de chose, et qui ne suffit pas
à justifier le début, si magnifique, de son récit.

(1) *Itinéraire*, p. 458.

(2) Garabed-der-Sahagian. *Chateaubriand en Orient*, pp. 342 et 343.

(3) *Itinéraire*, p. 453. Cf. Shaw, *Voyages*, t. I, pp. 192 et 193.

(4) id. p. 453.

II. — L'Épigraphiste

Depuis toujours, Chateaubriand a le goût des inscriptions. (Nous avons supposé qu'il le devait peut-être à son ami Louis Bertin, rencontré à Rome en 1803) (1). Ces inscriptions il les copie, il les déchiffre, il les complète au besoin. Si nous étions de la partie, nous pourrions peut-être supposer qu'il les invente. Nous l'avons vu à Tivoli (2) et quelques jours plus tard au tombeau de Scipion l'Africain (3). Nous l'avons vu en Grèce, à Tripolitza (4), à Amyclée, où il se désole, pauvre savant en détresse, de ne pouvoir « découvrir aucune inscription » (5). Nous l'avons vu devant les fragments antiques de la fontaine de Parori (6) ; à Sparte où il croit avoir découvert, — ce bon Avramiotti en frétille de joie — la statue du Rire (7).

Mais son chef-d'œuvre en cette matière, c'est l'inscription de la colonne de Pompée à Alexandrie. Quelques officiers anglais étaient parvenus à la relever en y appliquant du plâtre. Chateaubriand croit être, tout bonnement, le premier à l'avoir rapportée en France. Et de claironner son

(1) Il se peut aussi qu'il ait connu Mongez, le célèbre épigraphiste. Mongez avait publié quelques articles dans le *Mercure de France* de 1795 à 1798. Il était l'auteur du t. II de l'*Iconographie Romaine* (le tome I était d'E. Q. Visconti), Paris 1821, in-4°.

(2) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 279.

(3) id. pp. 320 à 321.

(4) *Itinéraire*, p. 136.

(5) id. p. 142.

(6) id. p. 143 « avec du temps et de l'argent, peut-être « pourrait-on faire à cet endroit quelques découvertes ».

(7) Il aurait lu, sur une espèce de socle, ces quatre lettres : « ΛΑΣΜ, faut-il rétablir l'ΕΛΑΣΜΑ, *Gelasma* ? Serait-ce le piédestal de cette statue du Rire que Lycurgue plaça chez les graves « descendants d'Hercule ? » *Itinéraire*, p. 157. Garabed-der-Sahagian (*Chateaubriand en Orient*, p. 119) fait une supposition que nous partagerions volontiers : le poète a cru voir ΛΑΣΜ, mais il devait y avoir ΛΑΚ(Ε)ΣΜ... (Lacédémone).

triomphe dès l'article de *Mercur*e de 1807, et de donner fièrement, dès la première édition de l'*Itinéraire*, le texte même de l'inscription :

TO.....ΩΤΑΤΟΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ
ΤΟΝ ΠΟΛΙΟΥΧΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ
ΔΙΟΚ.Η.ΙΑΝΟΝ ΤΟΝ...ΤΟΝ
ΠΟ... ΕΠΑΡΧΟΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ (1)

Ce n'est pas tout : il faut combler les vides. Chateaubriand, bien entendu, les comblera :

Il commencera par rétablir, en tête de l'inscription, le mot ΠΡΟΣ.

Puis, à la première ligne :

...ΩΤΑΤΟΝ, il mettra ΣΟΦΩΤΑΤΟΝ « très sage ».

A la troisième ligne il rétablira les deux lettres qui manquent au nom de Dioclétien ; au dernier mot qui se termine par ΤΟΝ, il suppléera ΑΥΤΟΥΣ... A la bonne heure ! ΑΥΤΟΥΣΤΟΝ.

Enfin, à la dernière ligne : ΠΟ..., il mettra ΠΟΛΛΙΩΝ.

Et maintenant, traduisons (toujours d'après Chateaubriand) : « Au très sage Empereur, protecteur d'Alexandrie, » Dioclétien Auguste, Pollion, préfet d'Egypte » (2).

Dès la seconde édition (3) de l'*Itinéraire*, il fallut, hélas,

(1) *Itinéraire*, p. 413.

(2) id. p. 414.

(3) Voir *Revue de Littérature Comparée*, 1928 octobre-décembre. *Quelques lettres inédites ou mal éditées de Boissonade au sujet de Chateaubriand*. Dans cet article, nous rapportons une lettre inédite du 1^{er} mai 1811 de Boissonade à Beuchot : « Obtenez-moi de la bonté » de M. de Chat. la seconde édition de l'*Itinéraire*. Je suis dans » l'inquiétude ; j'ai peur... que l'impression de l'article de Viljoison » que j'avais indiquée à l'illustre auteur n'ait été peu soignée ».

déchanter. On n'est pas le premier à avoir rapporté l'inscription en France, on n'est pas le premier à l'avoir complétée, on n'est pas le premier, non plus, à l'avoir traduite (1). Boissonade, hélas, verse de l'eau fraîche sur toutes ces ardeurs ; ne va-t-il pas jusqu'à dénicher cet article de Villoison paru dans le *Magasin Encyclopédique* et qu'il va falloir avouer (2) ? On s'en passait si bien ! Que devient, dans tout cela la « découverte » de Chateaubriand ? Encore une fois, peu de chose. Non seulement il n'a pas rapporté le premier la fameuse inscription, mais l'interprétation qu'il en donne, émule et rival des savants, diffère en tous points de celle des savants. Ni Boissonade, ni d'Ansse de Villoison, ni de nos jours Georges Bénédicté n'ont cru devoir suppléer ΠΠΟΣ en tête de l'inscription (3). Ni Villoison, ni Bénédicté n'ont interprété le ΠΟ. de la quatrième ligne comme ΠΟΛΛΙΟΝ . Pourquoi « Pollion » ? Il était si facile de suppléer « Publius » ou « Pompeius ». On se demande même où Chateaubriand est allé chercher ce « Pollion » et le plus bizarre, c'est qu'il n'exprime aucun doute à ce sujet.

ΑΥΤΟΥΣΤΟΝ aussi est très peu probable ; Villoison suppose σεβασΤΟΝ , très-saint, et Bénédicté, ΑΝΙΧΗΤΟΝ .

(1) *Itinéraire*, pp. 413 et 414 : « M. Jaubert avait rapporté cette » inscription en France avant moi. Le savant d'Ansse de Villoison » l'a expliquée dans un article du *Magasin Encyclopédique*... »

(2) *Itinéraire*, p. 489.

(3) *Id.*, p. 414 : « M. Boissonade, à qui j'ai tant d'obligations, » et dont j'ai mis la complaisance à de si grandes et si longues » épreuves, propose de supprimer le ΠΠΟΣ de ma leçon, qui n'est » là que pour gouverner des accusatifs et dont la place n'est point » marquée sur la base de la colonne. Il sous-entend alors, comme » dans une foule d'inscriptions rapportées par Chandler, Wheler, » Spon, etc..., ετιμης , honoravit. M. Boissonade, qui est destiné » à nous consoler de la perte ou de la vieillesse de tant de savants » illustres, a évidemment raison. »

Aussi peu probable le ΣΟΦΩΤΑΤΟΝ de la première ligne ; Villoison, d'accord avec notre opinion d'aujourd'hui, supplée ΤΟΝ ΟΓΙΩΤΑΤΟΝ, le très-saint.

Bref, il n'y a en somme, dût-on en sourire, que les deux lettres qui manquaient au nom de Dioclétien que Chateaubriand a su remettre en place avec exactitude.

III. — Ses fouilles à Torre-Vergata

La découverte de villes célèbres enfouies depuis des siècles, des « recherches » sans nombre, le tombeau de Clytemnestre, l'inscription de la colonne de Pompée, autant de fleurons ajoutés à la couronne de Chateaubriand savant.

Mais quel triomphe, quelle belle fin de carrière s'il pouvait organiser, à Rome même, des fouilles qui porteraient son nom ! N'oublions pas que c'était là tradition patricienne; des princes, des papes s'y étaient de tout temps illustrés (1). N'était-il pas glorieux, pour Chateaubriand, de venir après Pie VI et Pie VII qui avaient contribué, le premier à la découverte du tombeau des Scipion, le second au déblaiement du Forum ?

D'autre part, on lui contestait la découverte de Sparte. Ici plus de contestation possible ; il étale ses trésors au grand jour. Ce sol romain si miraculeusement fécond renfermerait pour lui tout exprès des richesses que l'on ne soupçonnait pas. Il découvrirait un Laocoon, une Vénus de Milo, mieux encore ; ses fouilles seraient des fouilles uniques, les plus belles fouilles au monde.

(1) Cf. Lanciani, *Storia degli Scavi de Roma*, Rome, 1902-1913.

Pour réaliser son projet, il s'adresse à F.-A. Visconti, commissaire du musée et des antiquités de Rome dont ce n'était pas la première entreprise archéologique (1). Et Visconti l'aidera, il donnera l'autorisation pour Torre-Vergata (à quelques kilomètres au nord-ouest de Rome), à condition que M. l'Ambassadeur veuille bien assumer tous les frais. Marché conclu ; Chateaubriand est persuadé que cette affaire de science et de gloire se révélera par la suite une bonne affaire. Il risque « quelques billets de mille francs » (2), il est juste qu'il puisse découvrir, en retour, des « chefs-d'œuvre » (3) qui le dédomneront.

Les fouilles commencèrent le mardi 3 février 1829, dans une atmosphère de fête. Le soleil était de la partie et Chateaubriand accompagné du commissaire et de Hyacinthe Pilorge, son secrétaire, voulut mettre en personne « la main à l'œuvre » (4).

Quelques lettres à M^{me} Récamier, publiées dans les *Mémoires* nous tiennent au courant des découvertes, aussi de l'exaltation du poète. Car la poésie, bien entendu, ne perd pas ses droits : « Cette fouille va devenir le but de » mes promenades, je vais aller m'asseoir tous les jours au » milieu de ces débris. A quel siècle, à quels hommes appar- » tenaient-ils ? Nous remuons peut-être la poussière la plus » illustre sans le savoir. Une inscription viendra peut-être » éclairer quelque fait historique, détruire quelque erreur, » rétablir quelque vérité. Et puis, quand je serai parti avec

(1) *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 296. Lettre du 1^{er} janvier 1829. Philippe-Aurélien Visconti était le frère de ce célèbre Ennio-Quirino, conservateur des Antiques au Louvre, et que Chateaubriand a pu connaître lui aussi.

(2) *Revue des Deux-Mondes*, juin 1885. Comte d'Haussonville. « Les fouilles de Chateaubriand à Torre-Vergata ».

(3) *Idem.* idem.

(4) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 120.

» mes douze paysans demi-nus, tout retombera dans l'oubli
» et le silence. Vous représentez-vous toutes les passions,
» tous les intérêts, qui s'agitaient autrefois dans ces lieux
» abandonnés?... » (1).

Deux remarques : Chateaubriand espère bien que ses fouilles serviront au progrès de la science. Il trouvera des inscriptions — l'épigraphiste, toujours, — qui détruiront quelque erreur, rétabliront quelque vérité. Deuxièmement, la fouille sera, bien entendu, de la belle époque. Dans une lettre à M^{me} Récamier du 21 février 1829, lettre qui n'a pas été reproduite dans les *Mémoires*, on insiste, à plusieurs reprises, sur la qualité hautement artistique des marbres mis au jour : « La fouille va bien ; je
» trouve de *très belles choses*. Vous ne sauriez croire l'inté-
» rêt que le public de Rome porte à cette fouille, et le bien
» qu'il me souhaite. Quand je suis un grand jour sans rien
» trouver, les artistes sont désolés. J'ai le torse *le plus élé-*
» *gant* d'une jeune femme drapée d'une manière *toute nou-*
» *velle*, trois têtes d'homme *du meilleur temps de la sculp-*
» *ture*, et des fragments d'architecture de marbres *admira-*
» *bles...* » (2).

On trouva par la suite une inscription datant de Domitien, et Chateaubriand de conclure, plus soucieux comme toujours de sa gloire que de la vérité : « C'est le beau temps des arts » (3). Hâtons-nous d'ajouter que l'époque de Domitien (81-96) n'est en aucune façon le « beau temps des arts ».

Nous avons, sur ces fouilles fameuses, les témoignages

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 120 à 122.

(2) *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 336.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 123.

parfois un peu ironiques de d'Haussonville (1) et du comte de Marcellus (2). Elles furent, bien entendu, l'occasion de quelques retours mélancoliques sur l'histoire et sur lui-même. Peu d'intérêt vraiment scientifique ; Marcellus nous parle d'un « rapide coup d'œil » jeté sur les fouilles ; d'Haussonville conte, non sans malice, l'histoire du squelette gaulois : « Impossible d'en douter, expliquait M. Visconti, » car il portait les insignes de sa race, c'est-à-dire un collier » de bronze au col, et à l'index un anneau de même métal. » Ces objets furent remis par lui à M. de Chateaubriand. » Il était tout ému. Je l'entends encore d'ici s'écrier : « Bizarre coïncidence ! Etranges jeux de la destinée ! Un » Gaulois tombe frappé dans les plaines de cette Rome qu'il » venait de saccager, et c'est moi, l'ambassadeur de France, » qui vient pieusement recueillir ici les os de nos ancêtres ! » Mais regardez donc, monsieur d'Haussonville ! C'étaient » des géants que nos aïeux ; ils avaient au moins sept pieds, » nous sommes des pygmées en comparaison, nous ne leur » irions pas au genou. Quelles gens ! Et combien nous sommes dégénérés... » ; d'Haussonville raconte ensuite qu'ayant voulu essayer l'anneau il ne put l'enfiler. Et Chateaubriand de s'écrier : « Méchant garçon que vous êtes ! » Je ne vous amènerai plus ici, vous m'avez gâté toute ma » tirade. » Une « tirade », le mot est typique.

On demandera, pour finir, quel fut le résultat des fouilles. « M. de Chateaubriand, nous dit d'Haussonville, n'en a pas eu pour son argent » (3). Pour Scipion Marin la fouille ne « produisit pas grand'chose » (4).

(1) *Revue des Deux-Mondes*, juin 1885.

(2) *Chateaubriand et son temps*, p. 347.

(3) *Revue des Deux-Mondes*, juin 1885.

(4) *Histoire de la vie et des ouvrages de M. de Chateaubriand*, Paris, 1832, t. II, p. 319.

D'après le *Mercur*e du 18 février 1829, on trouva cependant, dès le premier jour, « les avant-corps très remarquables d'un ancien édifice », des « fragments de marbre et de porphyre », de « rouge antique », des « stucs coloriés ». A mentionner aussi ce bloc de marbre statuaire « long de six palmes et large de trois » que Chateaubriand voulut réserver pour le tombeau du Poussin. Le *Mercur*e du 18 mars parle d'une « colonne corinthienne cannelée » avec des « oiseaux sculptés » et des ornements « de fleurs et de feuilles d'acanthé ». « Si les débris d'architecture que je découvre » en valent la peine, avait écrit Chateaubriand, je ne les renverserai pas pour vendre les briques comme on fait ordinairement ; je les laisserai debout et ils porteront mon nom » (1).

Et l'un du moins, parmi ces débris, porta son nom : ce fut le buste de Scipion (« magnifique », écrit l'*Artiste*) et que l'on offrit à François Gérard en reconnaissance de sa *Saint-Thérèse* (2).

VI. — Chateaubriand architecte et sculpteur

Une bien curieuse lettre que celle du 12 avril 1831 au directeur de l'*Artiste*, et qui n'a pas trouvé place dans les *Œuvres complètes* de Chateaubriand (3). Depuis toujours —

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 123.

(2) L'*Artiste*, 1835, t. IX. Article « Variétés », p. 12. Consulter aussi : M^{me} Marie-Jeanne Durry, *l'Ambassade romaine de Chateaubriand*, pp. 21 et 22. D'après M^{me} Durry, les *Notizie del Giorno* et le *Diario di Roma* tenaient les Italiens au courant des fouilles de M. l'ambassadeur. Le *Diario di Roma* allait jusqu'à promettre qu'un livre orné de dessins conserverait la mémoire de ces fouilles fameuses.

(3) Voyez l'*Artiste*, 1831, t. I, pp. 133 et 134.

nous avons un plan de Lescot qui le prouve — il avait été question de projets pour la réunion du Louvre et des Tuileries (1). Et ces projets étaient innombrables du fait qu'ils se heurtaient, perpétuellement, à la même difficulté : le défaut de parallélisme des deux châteaux. Les architectes n'obviaient à cet inconvénient que par un inconvénient plus grand encore : ils proposaient de couper en deux la place du Carrousel par une galerie transversale.

Voyez l'audace de Chateaubriand : à tous ces projets de *jonction*, il oppose un projet de *disjonction*. A quoi bon essayer de réunir le Louvre aux Tuileries par des ailes parallèles, à quoi bon la galerie transversale ? Vous ne ferez rien de bon. Isolez-les, au contraire, l'un et l'autre ; au lieu de construire du nouveau, prenez la pioche et abattez une partie de ce qui a été construit (2) ; vous masquerez le défaut de parallélisme par des jardins.

« J'abattrais les deux adjonctions massives qui lient le » pavillon Marsan et le pavillon de Flore au palais de » *Philibert Delorme* ; j'isolerais ce charmant palais et » j'étendrais le jardin à l'entour jusqu'à la huitième arcade » au delà de la grille qui ferme la cour sur la place du » Carrousel. Lorsque les deux adjonctions seraient démolies, » il resterait nécessairement au château des Tuileries deux » façades nues, l'une au midi et l'autre au nord. Je les » ornerais dans le style de l'édifice primitif [les Tuileries

(1) Voir l'*Artiste*, de 1831, t. I, pp. 110 à 112.

Au salon de 1794 avait été exposé le projet de réunion du Louvre aux Tuileries, par Roger Peyre ; plus tard parurent les projets de Desmarais, en 1795, de Percier et Fontaine, en 1806.

(2) Une galerie réunissait déjà, depuis Henri IV, le Louvre et les Tuileries du côté de la Seine. A l'époque de la lettre de Chateaubriand, 1831, la moitié ouest de la galerie correspondante de la rue de Rivoli avait été construite, sous Napoléon I^{er}, par Percier et Fontaine.

avaient été commencées en 1564 par Philibert Delorme qui y employa l'ordre ionique ; je raserais les toits de cet » édifice qui se couronnerait de ses balustrades [une idée italienne] en diminuant la hauteur du pavillon du milieu » surchargé de constructions post-œuvre. Cela fait, mon- » sieur, je jetterais par terre le pavillon Marsan et le » pavillon de Flore ; je couperais de la galerie du Lou- » vre et de la galerie correspondante sur la rue de Rivoli » trois arcades, pour élever à leur place deux pavillons » harmoniés avec le palais isolé des Tuileries ; pavillons » auxquels viendraient s'appuyer et se terminer les deux » longues galeries parallèles. Si ces pavillons étaient bâtis » sur l'emplacement même des masses carrés que je veux » extirper, ils masqueraient latéralement le chef-d'œuvre » de Philibert Delorme, et l'on viendrait toujours en pas- » sant le pont Royal se casser le nez contre un mur. Les » deux nouveaux pavillons bâtis en retraite découvriraient » un ensemble d'élégante architecture se jouant au milieu » des arbres. »

Il est évidemment regrettable que Chateaubriand ait eu l'idée de « raser » le toit des Tuileries : c'eût été dénationaliser un édifice de tradition française. Mais comparez pour le reste ce projet si simple, si harmonieux — isoler le palais des Tuileries ; construire deux pavillons « harmoniés » avec le palais isolé des Tuileries — avec la lourde conception de Percier et Fontaine adoptée en 1810 (1) et qui était alors en voie de réalisation. Comparez ce jardin à cette galerie transversale qui masque bien, si l'on veut,

(1) Pour l'histoire du Louvre et des Tuileries, à l'époque de Chateaubriand, cf. Clarac, *Musée de Sculpture*, Paris, 1841, tome I, pages 662 et suivantes, et *Description historique et graphique du Louvre et des Tuileries*, Paris, 1853.

le défaut de symétrie, mais qui bouche aussi toute perspective. Percier et Fontaine n'étaient que des géomètres, Chateaubriand est un artiste.

Ajoutons un artiste *classique* ; il « isole » le palais des Tuileries ; il « harmonise » les deux pavillons du Louvre avec le palais isolé des Tuileries ; surtout il s'attaque aux maisons, aux « mesures » environnantes ; (des particuliers avaient élevé des maisons jusque dans la cour du Louvre ; Napoléon les fit enlever en 1806. Mais il en restait entre le Louvre et les Tuileries ; il en restait du côté du Pont-Neuf ; autour de Saint-Germain-l'Auxerrois...).

Pour revenir à l'idée de *disjonction* qui était celle de Chateaubriand, nous apprenons par le *Moniteur* du 11 mars 1847 que ce fut aussi, plus tard, l'idée de l'architecte Brunet qui fit paraître un *Projet de disjonction du Louvre et des Tuileries*. Et le *Moniteur* de conclure, un peu à la légère : « L'idée fondamentale de ce projet, la disjonction » de deux édifices qu'on a, jusqu'à présent, cherché à réunir » sans y parvenir d'une manière satisfaisante est neuve et » originale ; elle mérite d'être étudiée. » Finalement, on adopta le projet de Louis Visconti en 1852. Ce n'était pas la « disjonction » telle que l'avait rêvée Chateaubriand, mais ce n'était pas non plus la réalisation intégrale du projet de Percier et Fontaine puisque l'idée d'une « galerie transversale » avait été heureusement et définitivement abandonnée (1).

Soucieux, pour une fois, d'esthétique urbaine, Chateaubriand ne s'arrête pas en si beau chemin. La lettre à l'*Artiste*

(1) Pour tout ceci, on consultera le *Plan historique du Louvre et des Tuileries* par L. Visconti qui est au Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale.

fourmille en propositions de toutes sortes, fort ingénieuses, et dont beaucoup se trouvèrent, par la suite, réalisées.

« Lorsque je porte le jardin des Tuileries jusqu'à la huitième arcade au delà de la grille du Carrousel, c'est que je veux faire entrer l'Arc de Triomphe dans le jardin même [terminé en 1807 sur le modèle de l'Arc de Septime-Sévère à Rome et d'après les dessins de Percier et Fontaine] : trop petit comme monument sur un immense forum, il serait charmant comme fabrique dans un jardin ; quand on irait d'une rive de la Seine à l'autre, du quartier Saint-Germain au quartier Saint-Honoré, on passerait entre deux magnifiques palais et deux superbes jardins... A l'est, en face de la colonnade du Louvre, je renverse ces laides habitations qui cachent la rivière et le Pont-Neuf et qui font la moue au chef-d'œuvre de Perrault, j'arrache les masures accolées dans les angles et aux murs de Saint-Germain-l'Auxerrois ; j'entoure d'arbres cette basilique et je la laisse subsister comme mesure et échelle de l'art et des siècles en face de la colonnade du Louvre. A l'ouest, au delà du jardin des Tuileries, j'exécute bien autre chose, monsieur. Au milieu de la place Louis XV je fais jaillir une grande fontaine, dont les eaux perpétuelles, reçues dans un bassin de marbre noir, indiqueraient assez ce que je veux laver. Quatre autres fontaines plus petites, aux quatre angles de la place, accompagneraient cette fontaine centrale... »

Et cette idée, qui avait été celle de Diderot dans l'*Essai sur la peinture* : « J'appliquerais, sur les deux massifs d'arbres des Champs-Élysées, à droite et à gauche, deux colonnades doubles à jour, pour donner une limite à la place... » (1). Des « colonnades doubles à jour », l'idée est

(1) Lettre à l'Artiste, 1831, t. I, p. 133. Cf. Diderot, *Œuvres*, t. X, p. 495.

du même ordre que ces « balustrades » du palais des Tuileries. C'est la hantise de l'Italie ; (le long de la terrasse de l'eau, la balustrade devait être « entrecoupée de vases et de statues ») (1). C'est l'idéal de beauté classique et régulière telle qu'elle se trouvait réalisée à la villa Borghèse.

Enfin, dernières propositions : « J'achève la Madeleine, » cela va sans dire ; je prends sur le pont Louis XVI les » colosses qui l'écrasent, et je les aligne en avenue le long » de la voie publique qui traverse les Champs-Élysées [ce projet allait être réalisé en 1834] (2). Au point-rond j'élève » un des deux obélisques qui nous viennent d'Égypte et je » termine l'arc de l'Etoile. Eh bien ! monsieur, je prétends » que de cet arc de triomphe à l'église Saint-Germain » l'Auxerrois, cette suite de monuments, de statues, de » jardins, de fontaines n'aurait rien de pareil dans le » monde ; et comme d'après ce plan il s'agit moins d'édifier » que d'abattre, c'est le plus économique de tous ceux qu'on » pourrait adopter... »

Chateaubriand s'est aussi vivement intéressé aux travaux d'urbanisme effectués à *Rome*, sous la domination française (3) : déblaiement du Forum, réparation du Panthéon, des Thermes de Dioclétien, entretien du tombeau de Cecilia-Metella, création du Pincio et du petit bois à l'est du Colisée. Il s'est intéressé aux restaurations d'édifices modernes,

(1) *Post-scriptum* à la *Lettre à l'Artiste*, p. 134.

(2) Voir *l'Artiste*, 1834, tome VIII, p. 122.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 218 à 219.

La description des *Mémoires* paraît d'ailleurs avoir été directement inspirée des *Etudes statistiques* du comte de Tournon, que Chateaubriand connaissait. Cf. la confrontation qui se trouve aux pages 131-135, de *l'Ambassade romaine de Chateaubriand*, par Marie-Jeanne Durry.

aux travaux de Saint-Paul-Hors-les-Murs, de Saint-Pierre, du Quirinal. Les projets grandioses de Napoléon l'ont enthousiasmé, l'avenue immense qui devait être construite entre le Capitole et le Monte-Cavallo, la suite de quais depuis Ripetta jusqu'à Ripa-Grande... : « La partie occidentale de » la place du Peuple devait être plantée dans l'espace » qu'occupent des chantiers et des magasins ; on eût aperçu, » de l'extrémité du cours, le Capitole, le Vatican et Saint- » Pierre au delà des quais du Tibre, c'est-à-dire Rome anti- » que et Rome moderne... » (1). Il s'attache donc toujours aux grandes perspectives. A Rome comme à Paris, il reste classique.

Et maintenant, un autre aspect de Chateaubriand architecte : vous pensez à la Vallée-aux-Loups et vous évoquez avec mille sourires un Chateaubriand méconnaissable, un Chateaubriand heureux, un Chateaubriand en sabots, plantant dans la boue ses petits arbres (2). Immense joie à s'occuper de ce morceau de terre nue qu'il vient d'acquérir et dont il veut faire un jardin, *son* jardin. Et qu'est-ce qu'un jardin, aux yeux de l'artiste, sinon les mille et un échanges entre les feuilles et le ciel, entre l'arbre et la lumière ?

Cette lumière, il la pétrira entre ses doigts, il en distri-

(1) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 219.

(2) Petite Bibliographie sur la Vallée-du-Loup : *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. III, pages 6 et 7.

Les Cahiers de M^{me} de Chateaubriand, publiés par Ladreit de Lacharrière, Paris, 1909.

Chateaubriantiana, par Cousin-d'Avalon, Paris, 1820. Tome I, pages 129 et 130.

Mémoires de la comtesse de Boigne, Paris, 1921, t. I, p. 267.

Gabriel Faure. *Pèlerinages passionnés*, Paris, 1922, pp. 39-42.

Il y a une reproduction de la Vallée-aux-Loups, dans la *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux*, par Alexandre de Laborde. Planche n° 120.

buera à son gré les clartés et les ombres, il la rendra malléable et ductile ainsi que de la cire. Son souci dominant : capter la lumière ; de là le dessin irrégulier de la grande pelouse du milieu ; de là les plantations en bouquets épars, dans un désordre voulu ; de là les vallonnements. Ecartez le souci de la lumière et vous ne comprendrez rien au plan de la *Vallée-au-Loup*.

Grâce à la piété de ceux qui les ont conservés et entretenus, les petits arbres de 1807 ont formé, avec les années, un parc charmant ; nous y retrouvons groupés en bouquets et lourds de songes tous les arbres de René, le magnolia, le sapin bleu, les cèdres, les tulipiers, le catalpa... Mais surtout, nous nous rendons compte de la manière dont il entendait l'art du jardin. Un jardin anglais si l'on veut, mais avec de grandes échappées, des vides, un réel talent de la perspective. Un jardin anglais vu avec des yeux de Latin.

Ce qu'il y a de remarquable à la *Vallée-aux-Loups*, c'est le parc : peu de chose à dire de la maisonnette. Elle devait cependant témoigner du double amour de Chateaubriand : le goût du gothique, le goût pour l'antiquité. Il l'avait ornée — comme Lamartine plus tard sa résidence de Saint-Point — de créneaux et de tourelles aujourd'hui disparus, il l'avait dotée d'un portique. Ce portique est un fronton grec soutenu par deux cariatides et par deux colonnes ioniques de marbre noir. Si l'on en croit M^{me} de Chateaubriand, la cariatide de gauche aurait le torse antique (et l'on peut observer, en effet, des traces de raccords).

Chateaubriand *sculpteur*, inspirateur de *sculpture*. Nous lui devons, à Rome, le tombeau de Pauline de Beaumont et le tombeau de Nicolas Poussin.

Le tombeau de Pauline, confié au sculpteur Marini, représente en bas-relief la jeune femme allongée sur son lit de

mort et désignant de la main droite cinq médaillons. Sujet qui aurait été inspiré, si l'on en croit Chateaubriand, par son ami Louis Bertin. Achievé en 1805, le monument fut placé dans une chapelle de l'église Saint-Louis-des-Français. Ceux qui l'ont vu ne lui accordent pas une très grande valeur artistique (1). »

Le monument du Poussin est plus important ; c'est Chateaubriand lui-même qui avait donné, avec beaucoup de bonheur, l'idée d'un bas-relief représentant le tableau célèbre des *Bergers d'Arcadie*. Ce bas-relief fut confié au sculpteur Desprez, dont c'est une des meilleures œuvres ; il était si bien exécuté que des touristes le prirent longtemps pour une copie de l'antique (2). Paul Lemoyne se chargea du buste du Poussin, sculpté, comme nous l'avons dit, dans un bloc de marbre grec trouvé à Torre-Vergata (3). Commencé en 1828 au moment de l'ambassade de Chateaubriand à Rome, le monument ne fut achevé qu'en 1831 et placé dans l'église de San-Lorenzo-in-Lucina (4).

V. — Chateaubriand adversaire des musées

Notre révolution, qui a détruit beaucoup de monuments, a créé, par compensation, quelques musées. Un exemple : en 1792, les patriotes réclament la vente publique et la

(1) Consulter, concernant le tombeau de Pauline, la lettre de Chateaubriand à M. de La Luzerne, du 8 novembre 1803 (*Correspondance*, t. I, p. 138).

— Pailhès, *Chateaubriand*, pages 309 et 310. Une planche représente le monument, p. 212.

— Enfin, Teresio Napione, *Studi sulla fortuna di Chateaubriand nella letteratura e nell' arte italiana*, Torino, 1928, in-8°, p. 147.

(2) Marcellus, *Chateaubriand et son temps*, p. 358.

(3) Le *Moniteur* du 26 mars 1832, et Marcellus, op. cit., p. 358.

(4) Consulter encore, concernant le monument du Poussin :

— *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 102.

— *Souvenirs de M^{me} Récamier*, t. II, p. 275.

destruction du château de Versailles *propre à rappeler les souvenirs du despotisme* ; mais une loi, le 16 septembre 1792, ordonne de « procéder au triage des statues ou autres objets méritant d'être conservés... » ; une autre loi, le 19 septembre, décrète le transport à Paris « de tous les tableaux ou œuvres d'art » (1).

Ces objets seront réunis en collection ; non plus les collections fermées d'autrefois, mais des collections publiques, accessibles à tous. Idée essentiellement démocratique : l'art ne doit pas être le privilège d'une aristocratie. De là, l'origine du musée du Louvre, qui s'ouvrit pour la première fois en 1793 (2). De là, l'origine aussi de cet étonnant *Musée des Monuments français* (3).

A peine né, notre Louvre connut une fortune extraordinaire. Le décret du 19 septembre 1792 y avait fait transporter « les tableaux et autres monuments précieux relatifs aux » beaux-arts qui sont répandus dans les maisons ci-devant « dites Royales et autres édifices nationaux » (4). Ainsi les Raphaël, les Vinci, les André del Sarte, les Véronèse, les Poussin, les Tintoret de Versailles. Plus tard, par suite des campagnes de Bonaparte en Italie, les richesses affluaient, toujours plus nombreuses. Une estampe de la Bibliothèque Nationale (5), représente le « départ de Rome » d'un convoi

— Le *Moniteur*, du 31 décembre 1828.

— Marie-Jeanne Durry, *L'ambassade romaine de Chateaubriand*, p. 25.

(1) P. Fromageot. *Le château de Versailles, en 1795, d'après le journal de Hugues Lagarde*, p. 3.

(2) L'idée première d'un musée au Louvre remontait, d'ailleurs, insistons sur ce point, à l'ancien régime, plus précisément au comte d'Angiviller, le dernier de nos Directeurs des Bâtiments.

(3) Cf. Courajod. *Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français*.

(4) Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, p. 201.

(5) Armand Dayot : *La Révolution française*, Flammarion, p. 401.

de statues, de monuments des arts pour le Musée national de Paris, le 21 floréal an VI ; le 10 thermidor, on fêta à Paris l'entrée triomphale de ces somptueuses dépouilles (1).

Ce que Chateaubriand pense de ces acquisitions sensationnelles ? Nous supposons que, de son grenier de Londres, il dut applaudir aux articles du *Journal de Peltier* (1796) concernant le « Préjudice qu'occasionnerait aux Arts le déplacement des monuments d'Italie ». N'avait-il pas, à la même époque, un cri de pitié pour ces « pauvres Raphaël » qu'il voyait « prisonniers » au château de Stowe en Ecosse ? (2). Soyez sûrs que cet accroissement de notre musée du Louvre ne lui donne aucune joie. La « *Transfiguration* » à Paris ? Le « *Christ* » du Titien à Paris ? Si vous l'interrogez, il vous dira que sa joie eût été de trouver les Titien à Venise et la « *Transfiguration* » sur le maître-autel de San-Pietro-in-Montorio, à Rome.

Notons bien qu'il n'est pas original. Dès 1796, il y avait une campagne hostile aux musées : « ... le véritable amour » de l'antiquité écrivait Quatremère de Quincy, vous dit de » séparer, le moins qu'il est possible, ces vénérables débris » des lieux, des circonstances et de l'ensemble d'accessoires » avec lesquels ils sont en rapport ; la faculté de jouir des » ouvrages de l'Art réside, bien plus qu'on ne pense, dans » la faculté d'imaginer... (3). A la même époque Louis

(1) Cf. Comte de Clarac. *Histoire du Louvre et des Tuileries*, p. 398. Courajod, *Leçons professées à l'école du Louvre*, t. III, p. 228 et notes. Charles Saunier, *Les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire*.

(2) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. II, p. 217.

(3) Quatremère de Quincy. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, pp. 87 à 90. Une première ébauche des *Considérations* avait paru, dès 1796, sous le titre : *Lettres sur le préjudice qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galerie, musées*, etc. Cf. René Schneider, *Quatremère de Quincy*, introduction, page VI.

David s'élevait contre le traité de Tolentino qui allait enrichir nos musées aux dépens des églises et des palais de l'Italie : « Les tableaux qui étaient l'ornement des églises perdront une grande partie de leur charme et de leur effet quand ils ne seront plus à la place pour laquelle ils ont été faits... » (1).

Ils ont tous la même idée : il faut conserver à l'œuvre d'art son décor original. Vouloir la séparer de son milieu, de l'ensemble des circonstances en vue desquelles elle a été créée, c'est détruire une partie — la plus grande partie — de sa beauté. Lamartine appelait les musées des « cimetières des arts » (2) et c'est bien dans ce sens que Chateaubriand, dès 1802, s'élève contre le musée des Petits-Augustins : « On a sans doute de grandes obligations à l'artiste qui a rassemblé les débris de nos anciens sépulcres ; mais quant aux effets de ces monuments, on sent trop qu'ils sont détruits. Resserrés dans un petit espace, divisés par siècles, privés de leurs harmonies avec l'antiquité des temples et du culte chrétien, ne servant qu'à l'histoire de l'art et non à celle des mœurs et de la religion ; n'ayant pas même gardé leur poussière, ils ne disent plus rien à l'imagination ni au cœur » (3).

Même idée, en 1804, à propos du musée de Portici : « Ce que l'on fait aujourd'hui, écrit Chateaubriand, me semble funeste : ravies à leur place naturelle, les curiosités les

(1) Cf. E. J. Délécluze, *David, son école et son temps*, p. 209

(2) *Voyage en Orient*, Paris, Gosselin, 1835, page 137 du tome I.

(3) *Génie du Christianisme*, t. II, p. 406, note.

Le romantisme, par contre, partisan de *l'art pour l'art*, a fait une campagne violente en faveur des musées. C'est l'influence aussi des idées politiques : les musées avaient été créés par la Révolution et Romantisme est quelquefois synonyme de libéralisme ou de republicanisme.

» plus rares s'ensevelissent dans des cabinets où elles ne
» sont plus en rapport avec les objets environnants... » (1).

Même idée encore en 1810, au moment de l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* : « J'avouerai que l'intérêt de la France,
» la gloire de notre patrie, et mille autres raisons pou-
» vaient demander la transplantation des monuments con-
» quis par nos armes ; mais les Beaux-Arts eux-mêmes
» comme étant du parti des vaincus et au nombre des
» captifs, ont peut-être le droit de s'en affliger » (2).

Même idée enfin dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* de 1828 où il se « désole » qu'on ait réuni les tableaux de Rome dans un musée : « j'aurais bien plus de plaisir par les pentes
» du Janicule, sous la chute de l'*Aqua Paola*, au travers de
» la rue solitaire *delle Fornaci*, à chercher la *Transfigura-*
» *tion* dans le monastère des Récollets de Saint-Pierre *in*
» *Montorio*. Lorsqu'on regarde la place qu'occupait, sur le
» maître autel de l'église, l'ornement des funérailles de
» Raphaël, on a le cœur saisi et attristé... » (3).

Ce sont là des raisons de sentiment ; mais il était dans le vrai aussi au point de vue de l'Art. Un seul point de vue convient à tel ou tel tableau : c'est celui sous lequel il a été peint. Si on le modifie, les harmonies se désaccordent. Transportez la *Transfiguration* de Raphaël ou l'*Assomption* du Titien de la chapelle pour laquelle elles ont été peintes à la lumière claire du musée, il n'y a guère de chance pour que ces œuvres y gagnent.

Observation qui n'est, bien entendu, pas spéciale à la Peinture. Transportés d'un pays sec et lumineux à un pays

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 306.

(2) *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, t. V, p. 192.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, pp. 219 et 220.

humide et froid, les monuments de l'architecture eux aussi se désaccordent : « Les monuments d'Athènes arrachés aux » lieux pour lesquels ils étaient faits perdront non seulement une partie de leur beauté relative, mais ils diminueront matériellement, de beauté. Ce n'est que la lumière » qui fait ressortir la délicatesse de certaines lignes et de » certaines couleurs : or, cette lumière venant à manquer » sous le ciel de l'Angleterre, ces lignes et ces couleurs disparaîtront ou resteront cachées... » (1).

On devine la fureur de Chateaubriand (Byron la partageait) en face des ravages de lord Elgin. Les Français vainqueurs de Rome n'avaient fait que ramener du pays conquis ses tableaux et ses statues (2) ; ils avaient respecté le Colisée. Lord Elgin « ami » des arts transporte à Londres et dans un enthousiasme des plus pacifiques — point de chars traînés par dix chevaux ; point de triomphe romain ; des caisses d'emballage tout simplement — les frontons, la frise et les métopes du Parthénon (3). Qu'on nous permette de mettre en regard de la légitime indignation de Chateaubriand quelques passages de la *Notice sur les recherches faites en Grèce par le comte d'Elgin* publiée à Londres en 1811 :

ITINÉRAIRE (4)

« C'est une chose triste à
» remarquer, que les peu-
» ples civilisés de l'Europe

NOTICE (5)

« Lord Elgin... employa
» tous ses moyens, dans les
» derniers temps, pour faire

(1) *Itinéraire*, t. V, p. 192.

(2) Il y avait d'ailleurs eu, en 1797, un traité à Tolentino.

(3) Exactement une douzaine de statues des frontons, quinze métopes et 56 dalles de frise.

(4) *Itinéraire*, t. V, p. 192.

(5) *Notice sur les recherches faites en Grèce par le comte d'Elgin*.

» ont fait plus de mal aux
» monuments d'Athènes dans
» l'espace de cent cinquante
» ans que tous les barbares
» ensemble dans une longue
» suite de siècles ; il est dur
» de penser qu'Alaric et Ma-
» homet II avaient respecté
» le Parthénon et qu'il a été
» renversé par Morosini et
» par lord Elgin... »

« Lord Elgin a perdu le
» mérite de ses louables
» entreprises [on lui devait
la connaissance plus par-
faite de la Pnyx à Athè-
nes et du tombeau d'Agamemnon à Mycènes] en
» ravageant le Parthénon. Il
» a voulu faire enlever les
» bas-reliefs de la frise :
» pour y parvenir des ou-
» vriers turcs ont d'abord
» brisé l'architrave, et jeté
» en bas des chapiteaux ;
» ensuite, au lieu de faire
» sortir les métopes par leurs
» coulisses, les Barbares ont
» trouvé plus court de rom-
» pre la corniche... »

» transporter en Angleterre
» les restes des temples rui-
» nés existant à Athènes...

» Le Parthénon... outre les
» sculptures qui l'ornaient
» est un modèle si parfait et
» si pur d'architecture dori-
» que que lord Elgin crut
» qu'il était de la plus
» grande importance pour
» les arts de conserver les
» échantillons originaux de
» chaque partie de cet édi-
» fice... »

« Lord Elgin, guidé par un
» motif plus puissant que son
» intérêt personnel, ne s'oc-
» cupa qu'à soustraire à la
» destruction [des Turcs]
» plusieurs morceaux de
» sculpture, et les arracha,
» sans des dégrader, aux
» dangers de leur ruine pro-
» chaine. Il avait d'ailleurs
» devant les yeux l'exemple
» donné avant la Révolution
» par l'ambassade française
» près de la Porte ottomane.
» Les artistes français enle-
» vèrent plusieurs orne-
» ments et ouvrages de
» sculpture de plusieurs édi-
» fices dans l'*Acropolis* et
» principalement dans le

» *Parthénon*. En descendant
» une des métopes les câbles
» se brisèrent... »

Le vandalisme a existé de tout temps, et de tout temps il a suscité les imprécations des poètes : dès 1347, Pétrarque s'élevait avec violence contre les spoliateurs de la Ville Eternelle (1).

Adversaire des musées, à plus forte raison du vandalisme pour enrichir les musées, Chateaubriand n'est pas très partisan non plus des restaurations maladroites. A Rome, en 1828, il remarque, tristement, que les « ruines se sont rajeunies » (2). « Mieux valent les planches vermoulues barrant » les fenêtres grecques ou moresques, les guenilles mises à sécher sur d'élégants balcons que l'empreinte de la chétive » main de notre siècle » (3).

Ce qui ne veut pas dire qu'il ne soit partisan d'aucune restauration. Si Athènes lui appartenait, il relèverait les chefs-d'œuvre de la citadelle « sur leurs plans et d'après leurs ruines » (4). Ceci est remarquable ; mais beaucoup plus précises encore sont ses idées sur les fouilles de Pompéi. Nous allons les confronter avec les idées d'un contemporain, Creuzé de Lesser. Le *Voyage en Italie* date de 1804, l'ouvrage de Creuzé est de 1806 (5) :

(1) Dans sa lettre à Rienzi. Voir prince d'Essling et E. Müntz; *Pétrarque, ses Etudes d'art*, p. 25.

(2) *Mémoires*, t. V, p. 61.

(3) id. t. VI, p. 234.

(4) *Itinéraire*, t. V, p. 208; on est en train de le faire pour les colonnes du Parthénon.

(5) *Voyagé en Italie et en Sicile, fait en 1801 et 1802*.

Nous ne voulons pas dire pour cela que Creuzé aurait lu Chateaubriand. Nous croirions plutôt le contraire. Le *Voyage en Italie* n'ayant paru qu'en 1827, il se pourrait fort bien que Chateaubriand se soit inspiré de l'ouvrage de Creuzé.

CHATEAUBRIAND (1)

« En parcourant cette cité
» des morts, une idée me
» poursuivait. A mesure que
» l'on déchausse quelque édi-
» fice à Pompéia, on enlève
» ce que donne la fouille,
» ustensiles de ménage, ins-
» truments de divers métiers,
» meubles, statues, manus-
» crits, etc., et l'on entasse
» le tout au *musée de Por-*
» *tici*. Il y aurait selon moi
» quelque chose de mieux à
» faire : ce serait de laisser
» les choses dans l'endroit
» où on les trouve et comme
» on les trouve, de remettre
» des toits, des plafonds, des
» planchers et des fenêtres
» pour empêcher la dégrada-
» tion des peintures et des
» murs ; de relever l'an-
» cienne enceinte de la ville,
» d'en clore les portes, et d'y
» établir une garde de sol-
» dats avec quelques savants
» versés dans les arts. Ne
» serait-ce pas là le plus
» merveilleux musée de la
» terre ? Une ville romaine
» conservée tout entière,

CREUZÉ DE LESSER (2)

« Plus on se promène dans
» Pompéia, et plus on re-
» grette que cette inappré-
» ciable découverte ne soit
» pas tombée en de meil-
» leures mains.
» Si cette ville déshonorée
» et mutilée telle qu'elle est
» inspire encore un intérêt
» si vif, que ne serait-elle
» pas si en l'exhumant on
» eût rétabli les toitures,
» effacé les dégradations de
» toute espèce, et surtout
» conservé religieusement en
» place tout ce qu'on aurait
» trouvé ?

(1) *Voyage en Italie*, t. VI, p. 306.

(2) *Voyage en Italie et en Sicile*, pages 192 et 193.

» comme si ses habitants
» venaient d'en sortir un
» quart d'heure auparavant !

» On apprendrait mieux
» l'histoire domestique du
» peuple romain, l'état de
» la civilisation romaine
» dans quelques promenades
» à Pompéïa restaurée que
» par la lecture de tous les
» ouvrages de l'antiquité.

» L'Europe entière accour-
» rait : les frais qu'exigerait
» la mise en œuvre de ce
» plan seraient amplement
» compensés par l'affluence
» des étrangers à Naples.
» D'ailleurs rien n'obligerait
» d'exécuter tout ce travail à
» la fois ; on continuerait
» lentement, mais régulière-
» ment, les fouilles. Il ne
» faudrait qu'un peu de bri-
» que, d'ardoise, de plâtre,
» de pierre, de bois de char-
» pente et de menuiserie
» pour les employer en pro-
» portion du déblai.

» Un architecte habile sui-
» vrait, quant aux restaura-
» tions, le style local dont
» il trouverait des modèles
» dans les paysages peints
» sur les murs mêmes des
» maisons de Pompéïa. »

« Pompéïa n'étant exhu-
» mée qu'en partie, on pour-
» rait suivre ce plan pour le
» reste de la ville et supposé
» que le gouvernement na-
» politain voulût... exiger
» une rétribution des cu-
» rieux, je ne doute pas que
» le produit ne dédomma-
» geât, et au delà, des frais
» d'excavation et des gar-
» diens. Mais je désire, plus
» que je ne l'espère, l'exécu-
» tion de cette idée, qui est
» celle de tous les amis des
» arts. »

Voilà donc Chateaubriand favorable aux musées naturels et sur place : il préconise de « laisser les choses dans l'endroit où on les trouve et comme on les trouve ». C'est ce qui a été fait de nos jours à la *Casa des Vettii* ; on a rétabli les toitures, remis les fenêtres ; les restaurations ont été effectuées, comme il le demandait, d'après le « style local », en se basant sur les peintures des maisons mêmes de Pompéi. Et tout dernièrement n'a-t-on pas inauguré une nouvelle méthode de fouilles — celle-là même que préconisait Chateaubriand ? On ne transporte plus les objets exhumés au musée de Naples ; on les laisse sur les lieux mêmes, ainsi que les peintures murales, ainsi que les inscriptions, afin de leur conserver le cadre d'autrefois.

Conclusion : une fois de plus l'auteur de l'*Itinéraire* avait anticipé sur ce qui allait être l'avenir. Il lui arrive de toucher juste comme savant : c'est toujours quand il devine juste comme poète (1).

VI. — Le Mécène

Chateaubriand a joué, de 1815 à 1830, un rôle politique de tout premier ordre ; il a été, en 1818, propriétaire du *Conservateur* (2) ; il faisait partie de sociétés en vuc comme l'*Institut de Correspondance archéologique*, fondé en 1828 (3). C'était donc, sous tous les rapports, ce que l'on con-

(1) A noter que Chateaubriand, adversaire des musées, rêvait cependant de transformer les Tuileries en un « musée de choix », où il déposerait « nos plus belles statues antiques et les tableaux de l'école italienne ». (Voir lettre à l'*Artiste*, 1831, tome I, p. 134).

(2) Dans une lettre du 5 octobre 1818, à Le Normant, éditeur du *Conservateur*, Chateaubriand conseille vivement d'« encourager les arts, charme et consolation de la vie ». *Correspondance réunie par Louis Thomas*, t. II, pp. 49 et 50.

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, tome I, p. 588.

vient d'appeler un homme influent. Il s'agirait de savoir s'il a utilisé cette influence en faveur des artistes et des monuments. Lorsqu'il le pouvait, s'est-il montré leur protecteur ? A-t-il défendu leur intérêt ?

Son souci constant comme homme politique a été d'accroître le prestige de la France ; or c'était une façon d'accroître notre prestige que d'encourager les Arts. Dans un rapport du 12 mai 1815 (1), il conseille vivement au Roi « de s'occuper ostensiblement des manufactures, du commerce, de l'agriculture, des lettres et des arts ». On s'était trop longtemps enchanté de triomphes militaires : « De grands travaux commandés, de grandes récompenses » promises, des distinctions éclatantes accordées aux talents, » des prix, des concours publics, donneraient une autre » tendance aux mœurs, une autre direction aux esprits... »

Ministre des Affaires étrangères, il s'élève avec violence contre l'amendement du baron de Puymaurin qui propose de diminuer les subsides accordés aux Arts (2) : « Loin de » penser que des diminutions pourraient être faites à ce » chapitre, il eût été heureux, suivant moi, qu'on eût pu » augmenter les allocations. Si nous en avons les moyens, » nous achèverions du moins quelques-uns de ces monuments commencés, qui affligent les yeux dans Paris. Les » ennemis de la Légitimité voient avec un malin plaisir ces » demi-ruines... Il est fâcheux que les travaux urgents que » demanderait la Bibliothèque du Roi restent en suspens » jusqu'en 1827. Je regrette moins pourtant ce délai ; car » tôt ou tard, si l'on veut faire quelque chose digne de la » France, il faut que la Bibliothèque soit établie au Louvre » avec les statues et les tableaux. [Une vieille idée : cf.

(1) *Mélanges Politiques*, t. VII, p. 131.

(2) *Opinions et Discours*, t. VIII, pages 469 et 470. Discours prononcé par Chateaubriand entre 1822 et 1824.

Baltard, *Paris et ses Monuments*, 1803 (1)]. Notre économie » pour le Jardin du Roi est vraiment déplorable : 22.000 » francs affectés pour veiller seulement à la conservation » de l'Arc de Triomphe de l'Etoile, de l'hôtel du Quai » d'Orsay, du piédestal de la statue de Louis XIII, nous » rappellent combien il serait difficile d'achever ces beaux » monuments » [le baron de Puymaurin avait proposé de réduire ces 22.000 francs à 10.000 francs]. « Que de raisons, » je dirai presque de devoirs, nous commandent de finir » l'église de la Madeleine ! » Les désirs de Chateaubriand devaient se réaliser, mais beaucoup plus tard : de 1830 à 1842, l'Etat dépensa plus de 40 millions pour « la construc- » tion, l'achèvement, l'érection ou la restauration de l'Arc » de l'Etoile, de la Madeleine, du Panthéon, de la cathé- » drale de Saint-Denis, de l'école des Beaux-Arts, du palais » d'Orsay, de la colonne de Juillet, de la Chambre des » Députés, du Collège de France, de l'Obélisque de » Louxor... » (2).

Dans ce même discours, Chateaubriand prend, avec chaleur, la défense des artistes, ses « anciens amis » : « En » général, Messieurs, il faut améliorer le sort des gens de » lettres, des savants et des artistes ; il faudrait leur donner » cette indépendance sans laquelle l'esprit préoccupé ne » peut arriver à la perfection qu'il entrevoit, et qu'il n'a » pas le temps d'atteindre... Les arts ne sont pas la base » de la société, mais ils en sont l'ornement ; chez les » vieux peuples, ils remplacent souvent la vertu... Les arts » et les lettres ne sont plus, comme autrefois, confinés » dans un petit nombre d'hommes, qui ne se mêlaient » pas à la société : les savants, les gens de lettres, les

(1) Tome I, p. 40.

(2) Le *Moniteur* du 28 novembre 1842.

» artistes forment aujourd'hui une classe immense que
» l'on retrouve partout, et qui exerce un grand empire sur
» l'opinion. Rien de plus facile que de vous attacher ces
» hommes qui font tant d'honneur à la Patrie, car enfin,
» Messieurs, c'est autant à la supériorité de nos arts qu'à
» la renommée de nos armes que nous devons notre prépon-
» dérance en Europe. Il est juste, convenable et politique
» d'environner d'estime, de bienveillance et de considéra-
» tion des hommes dont les noms connus des étrangers font
» une partie de la richesse de notre pays. Honorons-les,
» recherchons-les, montrons-leur la gloire ; ils se laisseront
» prendre à cette amorce à laquelle ils n'ont jamais su
» résister. Que nous en coûtera-t-il ? pas grand'chose, un
» peu d'admiration qu'il est si naturel d'accorder aux
» talents et au génie. »

Peut-être n'a-t-on pas assez insisté sur l'activité de Chateaubriand ministre et de Chateaubriand ambassadeur en faveur de l'Art et des artistes. C'est tout un côté de sa politique, le plus sympathique. Il ne se contente pas de prononcer des discours, trop souvent inutiles. Il agit personnellement :

En 1822, il sollicite l'intervention du directeur du département des Lettres et des Arts en faveur du peintre Hilaire Ledru : « Soyez assez bon, Monsieur, je vous prie, pour lui
» rendre tous les services dont les artistes ne peuvent guère
» se passer. On n'est pas riche au Parnasse. Ce sont les
» Muses et non pas les Grâces qu'il faudrait peindre
» nues... » (1).

En 1823, il vient au secours de Henri Nicolle, l'éditeur du *Musée des Antiques*. Le *Musée des Antiques*, rédigé par

(1) *Correspondance* réunie par Louis Thomas, t. II, p. 309.

E.-Q. Visconti, était une belle et coûteuse publication consacrée aux collections de sculpture ancienne du Louvre, et dont seuls les tomes I et II avaient pu être achevés. Chateaubriand sollicite en faveur de l'éditeur la protection du ministre, le marquis de Lauriston (1).

En 1829, il aide à la nomination d'Horace Vernet comme directeur à la Villa Médicis. Nomination d'autant plus délicate que Vernet était un libéral, un bonapartiste. Mais l'amitié de Chateaubriand vient à bout de tout (2).

Enfin, Chateaubriand mécène contribue à la défense des beaux sites, du patrimoine moral et artistique : en 1829, il proteste hautement contre le projet de défrichement de la campagne romaine : « Une compagnie étrangère est venue » cet hiver proposer le défrichement de la campagne » romaine : ah ! messieurs, grâce de vos cottages et de vos » jardins anglais sur le Janicule ! Si jamais ils devaient » enlaidir les friches où le soc de Cincinnatus s'est brisé, » sur lesquelles toutes les herbes penchent au souffle des » siècles, je fuirais Rome pour n'y remettre les pieds de » ma vie. Allez traîner ailleurs vos charrues perfection- » nées ; ici la terre ne pousse et ne doit pousser que des » tombeaux » (3).

Idée éternelle chez les poètes. Les beaux sites de notre Camargue, aujourd'hui menacés comme l'était il y a cent

(1) Max Egger, *Chateaubriand inédit, Nouvelles lettres, Epoque de la Restauration*, Paris, 1917, p. 40.

(2) Cf. Marie-Jeanne Durry, *L'ambassade romaine de Chateaubriand*, pages 23 et 24.

(3) *Mémoires d'Outre-Tombe*, t. V, p. 59.

ans la campagne romaine, trouvent en Montherlant (1) et en quelques autres leurs défenseurs.

Enfin, c'est à l'auteur du *Génie* que nous devons la conservation de Saint-Germain-l'Auxerrois (2). Au mois de juillet 1831 il était question de percer une rue de ce côté-ci du Louvre, et d'abattre par conséquent le charmant édifice. Voyez sa sainte fureur : « Quoi ! renouveler le vandalisme » de 93 ! Que ne fait-on ce que j'ai proposé ! [dans la *Lettre à l'Artiste*]. Que ne masque-t-on l'église par des arbres, en » la laissant subsister en face du Louvre comme échelle » et témoin de la marche de l'art ? Saint-Germain-l'Auxer- » rois est un des plus vieux monuments de Paris ; il est » d'une époque dont il ne reste presque rien. Que sont donc » devenus nos romantiques ? On porte le marteau dans une » église et ils se taisent ! O mes fils ! combien vous êtes » dégénérés ! faut-il que votre grand-père élève seul sa voix » cassée en faveur de nos temples ! Vous ferez une ode, » mais durera-t-elle autant qu'une ogive de Saint-Germain- » l'Auxerrois ? Et les artistes ne présentent point de pétition » contre cette barbarie ! Comme le plus humble de leurs » camarades, je suis prêt à mettre ma signature à la suite de » leurs noms... » (3).

On ne resta pas sourd devant cet appel. Hugo et Montalembert, pour ne citer que les plus grands, s'émurent et firent paraître dans la *Revue des Deux-Mondes* de 1832 et 1833 de violents articles contre les « Démolisseurs ». Ce fut une croisade passionnée en faveur de tout ce que l'art gothique représentait de traditions, de souve-

(1) *Les Bestiaires*, Paris, 1926, p. 293.

(2) Rappelons qu'il avait protesté, en 1802, contre la démolition de la Chartreuse et du couvent des Cordeliers, à Paris ; en 1806, contre les déprédations de lord Elgin.

(3) Lettre à M^{me} ***, du 17 juillet 1831. Voir *Revue de Paris*, juillet 1831.

nirs, de croyances sacrées. « Le vandalisme moderne », écrivait Montalembert, « est non seulement à mes yeux une » brutalité et une sottise, c'est de plus un sacrilège. Je mets » du fanatisme à le combattre... » (1).

Il était juste de rappeler que tout ce grand mouvement de l'âme et de la poésie qui devait aboutir aux restaurations intelligentes d'un Lassus et d'un Viollet-le-Duc remonte à Chateaubriand.

(1) Lettre à Victor Hugo sur le vandalisme en France, dans la *Revue des Deux-Mondes*, du 1^{er} mars 1833.

Conclusion

Au moment de conclure, il nous faut insister sur ce que présentait d'embûches, d'ornières, un sujet comme celui-ci. Nous nous devions à nous-mêmes de ne pas étouffer sous des suppositions improbables ce qui n'avait été chez Chateaubriand que jaillissement pur. Mais le moyen de concilier cette imprécision du poète, ce perpétuel flottement dans ses idées avec un travail qui implique, par définition, le souci de la netteté, de la discipline scientifique ? Nous avons essayé, notamment, de retrouver les *sources* de Chateaubriand historien de l'art. C'était même là surtout l'objet de ce travail. Objet décevant ! Chateaubriand cite mille auteurs et celui dont il s'inspire est trop souvent celui que, justement, il ne cite pas. Malgré cela, il se trouve être pour l'Histoire des arts, à un moindre degré, ce qu'il a été pour les Lettres : un semeur. De même qu'en histoire pure, c'est une page de ses *Martyrs* qui a suscité la vocation d'Augustin Thierry, de même il a jeté le grain qu'Alexandre Lenoir, Arcisse de Caumont, plus tard Vitet et Courajod, ont fait lever. Doué d'un sens très vif des formes et des couleurs, ce sont moins ses idées qui ont agi que le ferment de génie qui s'attachait à elles.

Nous ferons cependant quelques réserves. Son goût artistique est souvent le reflet de son temps. La science, d'autre part, ne lui est le plus souvent qu'un moyen pour forcer l'admiration du lecteur, un prestige qu'il veut se donner en plus. Regardons-le énumérer les auteurs farouches ;

citer en latin, en grec, en hébreu ; rapporter sur tous les sujets les opinions qui ont tour à tour prévalu. Cet amoncellement de connaissances cache, en fait, un vide réel. C'est une façade brillante, pleine de promesses, mais derrière laquelle vous ne trouverez rien. Il n'a pas de réel intérêt pour la Science.

Nous avons vu qu'il manquait à Chateaubriand savant cette chose essentielle qui est l'esprit critique. La faculté non seulement d'assembler les matériaux, mais de les discuter, de peser leur plus ou moins de vraisemblance, de dégager leurs conclusions. Jamais il ne se soucie de faire accorder son sentiment personnel avec les données de son érudition. Il croit découvrir Sparte le premier et il cite, naïvement, les auteurs attestant qu'on l'avait découverte avant lui. Il croit reconnaître dans l'église du Saint-Sépulcre un monument de Constantin et il s'appuie sur des textes qui, justement, disent le contraire. D'un côté, les matériaux de ses lectures, de l'autre son sentiment personnel, et sans jamais se pénétrer.

Et pourtant il arrive à Chateaubriand d'être savant. Mais c'est quand il croit, en toute franchise, ne pas l'être. Il est savant dans la mesure où il est poète. Il est savant par ce que nous avons appelé *l'intuition scientifique*. Lorsqu'il s'élève au-dessus des choses, lorsqu'il les voit dans leur continuité, dans leur ensemble. Lorsqu'il est artiste.

Il découvre, devant l'art de Mycènes une grandeur, une puissance de réalisme que l'art grec d'Athènes ne comportait pas. Il devine les attaches orientales de l'art roman et de l'art byzantin ; les liens qui unissent l'architecture hébraïque à l'architecture égyptienne. Il prévoit l'organisation nouvelle des fouilles de Pompéi. Enfin, il saisit la continuité entre l'antiquité et l'art moderne : devant les cloîtres chrétiens, il se souvient de l'antique atrium ; devant les draperies des Grecs de son temps, de l'ancien costume. Il

retrouve, dans les femmes arabes, les statues des Prêtresses et des Muses ; dans le paysan sabin, vêtu d'une peau de chèvre, le paysan vêtu d'une chlamyde ; dans une ronde de passagers, les bas-reliefs des danses d'autrefois ; dans la procession chrétienne des soldats de Godefroy, la pompe des Panathénées.

Il est savant dans ce que la Science comporte d'éléments imaginatifs et, si l'on veut, *géniaux*. En admettant qu'elle est, dans une certaine mesure, une poussée vers l'avenir, une intuition de ce qui sera.

APPENDICE

Une lettre inédite de Fauvel à Choiseul-Gouffier du 22 août 1806

*Bibliothèque Nationale, manuscrits français, nouvelles acquisitions
n° 7.558, feuillets 39 et 40*

Le 22 août 1806, Chateaubriand était l'hôte de Fauvel à Athènes, et Fauvel paraît enchanté :

« Monsieur,

» J'ai bien des remerciemens à vous faire de m'avoir procuré la connaissance de M. de Chateaubillant (*sic*), certainement une de ces bonnes fortunes rares et très rares, mais une bonne fortune aussi rare est une de vos lettres. Je vois par les reproches que M. de Chateaubillant m'a faits que mes lettres ne vous sont point parvenues... »

Et plus loin :

« Faire les honneurs d'Athènes à M. de Chateaubillant est un motif d'instruction pour moi et ce n'est point ici le cicerone qui enseigne, mais c'est lui qui tire parti des connaissances du voyageur qui le mène à de nouvelles découvertes. »

Plus loin, feuillet 40 :

« Je vous quitte à regret pour l'aller montrer à M. de » Chateaubrillant [il s'agit du temple d'*Aphrodite-aux-Jardins*] qui partira peut-être ce soir pour Thoricion, » d'où il va reprendre son bâtiment à Zéa. »

VU, le 4 novembre 1929.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Le Recteur de l'Académie de Paris,

S. CHARLETY.

INDEX ALPHABÉTIQUE

contenant les noms des principaux contemporains

de Chateaubriand cités dans l'ouvrage

AMPÈRE (J.-J.)	241, 249, 261, 264, 291, 409.	BOUCHER DE LA RICHARDERIE
P. 13, 166, 167, 281, 282, 290, 292, 323.	BEATTIE (JAMES)	P. IX, 241.
ANTOINE (Architecte)	P. 85.	BUFFET (FRANÇOIS)
P. 277.	BEAUMONT (M ^{me} DE)	P. 127, 402.
ANTONIO (Cicerone de Chateaubriand à Venise)	P. 20, 195, 200, 430.	BYRON
P. 146, 147.	BERGERET (PIERRE)	P. 143, 191, 235, 269, 282, 285, 436.
ARTAUD DE MONTOR	P. 127.	CACAULT (FRANÇOIS)
P. X, XIV, 15, 187, 188, 198, 199, 310, 311, 376.	BERTIN (LOUIS)	P. 187, 376.
AVRAMIOTTI	P. 200, 201, 203, 208, 416, 431.	CAMUCCINI
P. XIV, 10, 15, 34, 221, 225, 245, 246, 260, 416.	BIDAULT (JEAN)	P. 367.
BALLANCHE (P.-S.)	P. 37, 373, 403.	CANOVA
P. 25, 44, 164.	BOGUET (NICOLAS)	P. 3, 238, 293, 296, 297.
BALTARD	P. 367, 390.	CARBON FLINS DES OLIVIERS
P. X, 191, 443.	BOISSERÉE (SULPICE)	P. 81.
BARBIE DU BOCAGE	P. 119.	CASSAS
P. X, 256, 258, 259.	BOISSONADE	P. X, 43, 180, 183.
BARKER (ROBERT)	P. XV, 214, 243, 244, 418.	CASTELLANE (COMTESSE DE)
P. 395.	BONAPARTE	P. 197, 281, 339, 341.
BARTHELEMY (Abbé)	P. 128, 137, 200, 381, 426, 429.	CAUMONT (ARCISSE DE)
P. IX, X, 55, 59, 92, 175, 181, 186, 218, 230.	BONSTETTEN	P. 140, 157, 317, 327, 448.
	P. 213.	CHALGRIN (FRANÇOIS)
		P. 311.

CHAMFORT P. 81.	CORNELIUS (PIERRE DE) P. 396.	DURAS (M ^{me} DE) P. 220, 368.
CHAMPOLLION P. 62 (note).	COTMAN (JOHN) P. 369.	EGAULT (Abbé) P. 34.
CHANDLER P. IX, 9, 230, 232, 241, 249, 250, 255, 256, 257, 258, 261, 301, 303.	CREUZÉ DE LESSER P. XI, 211, 213, 438, 439, 440.	ELGIN (Lord) P. 236, 436, 437.
CHARLES X P. 149.	CROME (JOHN) P. 369.	EMERIC-DAVID P. 123, 139 (note).
CHATEAUBRIAND (M ^{me} DE) P. 20, 131, 132, 430.	CUSTINE (M ^{me} DE) P. 349.	ESMÉNARD (Baron D') P. 322.
CHENEDOLLÉ P. 13, 175.	DAVID D'ANGERS P. 3, 24, 271, 290, 291.	FAUVEL P. XIV, XV, 13, 15, 60, 201, 221, 222, 232, 242, 245 à 252, 256, 265, 272, 407.
CHÉNIER (ANDRÉ) P. 230.	DAVID (LOUIS) P. 35, 37, 42, 267, 268, 271, 276, 376, 393, 434.	FESCH (Cardinal) P. 195.
CHOISEUL-GOUFFIER P. X, XV, 8, 230, 231, 232, 265, 301.	DELACROIX (EUGÈNE) P. 169, 380, 381, 383, 393, 400, 401, 402, 403.	FONTAINE (Architecte) P. 342, 425, 426, 427.
CICOGNARA (Comte DE) P. X, 147, 157, 322, 339, 381.	DELILLE (Abbé) P. 93, 175, 177, 311.	FONTANES P. 12, 34, 93, 95 à 99, 102, 123, 124, 128, 175, 185, 217, 240, 264, 273.
CLARAC (Comte DE) P. 208.	DEMACHY (PIERRE) P. 43.	FORBIN (Comte DE) P. XI, 43, 235, 367, 394, 395, 399.
CLÉRISSEAU (CHARLES) P. X, 43, 218, 219.	DEMARNE (J.-L.) P. 82 et 83 (notes).	FORNETTI (Consul) P. 234.
COCKERELL P. 277.	DESPREZ (Sculpteur) P. 431.	FRAGONARD (Honoré) P. 342.
COGNIET (LÉON) P. 389.	DEVERIA (EUGÈNE) P. 169.	
CONSTABLE P. 369.	DUCIS P. 45, 179.	

FRAGONARD (Théophile)	GROS (Baron)	JOUBERT
P. 402.	P. 398, 399.	P. 13, 175, 264, 275, 339, 357, 359.
FROSTÉ (NICOLAS)	GUÉRIN (PIERRE)	JULIEN (Domestique de Chateaubriand)
P. 402.	P. 42, 267, 279, 367.	
FULTON (ROBERT)	GUIZOT	P. XV, 133, 221, 331.
P. 395.	P. 243, 300.	
GAUTHEROT (CLAUDE)	GUYS (PIERRE)	LABORDE (Comte Alexandre de)
P. 127, 402.	P. IX, 232, 233, 241.	P. XI, 13, 55, 61, 63, 155, 159, 160, 218, 307, 318, 320, 323 et 324 , 327, 330.
GÉRARD (Baron)	HALL (JAMES)	
P. 367, 398 , 399, 423.	P. 118, 119.	LAMARTINE
GILBERT (ANTOINE)	HANCARVILLE (D')	P. 235, 430 et 434.
P. 127.	P. XI, 307 et 308 .	LANDON (CHARLES)
GINGUENÉ	HAUSSONVILLE (Comte D')	P. 348.
P. 81.	P. XIV, 422.	
GIRODET	HELENE-PAULOWNA (Grande-Duchesse)	LE BRUN (Ponce-Denis)
P. 40, 367, 398 , 402, 403.	P. 342, 343.	P. 81, 175, 177.
GIRTIN (THOMAS)	HERSENT (LOUIS)	LEDRU (HILAIRE)
P. 369.	P. 402.	P. 444.
GOETHE	HUGO	LEGOUVÉ (GABRIEL)
P. 115, 129, 148, 171, 282, 290, 291, 366.	P. 123, 138, 140, 162, 164, 165, 166, 168, 169, 214, 269, 446.	P. 45, 125.
GOYA	HUMBERG (Ingénieur)	LEMOYNE (Sculpteur)
P. 29.	P. 413, 414, 415.	P. 431.
GRANET (FRANÇOIS)	INGRES	LENOIR (ALEXANDRE)
P. 127, 396, 399 (no- te), 402.	P. 271, 393, 396, 401. 402.	P. XI, XIV, 35, 49. 101 à 103 , 116, 123, 138, 139, 154, 324, 327, 328, 330, 346, 348, 365, 448.
GRENIER (FRANCISQUE)	IVES (CHARLOTTE)	LENORMANT (CHARLES)
P. 402.	P. 90.	P. 140, 155, 156, 289, 290, 401.
GREUZE	JOHANNOT (TONY)	
P. 21.	P. 402.	

LE NORMANT
(Editeur)
P. 244.

LUCIEN
(frère de Bonaparte)
P. 128, 179 (note).

MALTE-BRUN
P. 243.

MARCELLUS
(Comte de)
P. XV, 7, 235, 245,
249, 278, 282, 291, 422.

MARIN (Sculpteur)
P. 200, 430.

MAURICE (THOMAS)
P. XII, 58, 92, 93,
116 à 119.

MAZOIS (FRANÇOIS)
P. XII, 209, 211.

MENJAUD
(ALEXANDRE)
P. 127.

MICHEL (Drogman)
P. 331.

MILLEVOYE
P. 45, 179.

MILLIN (A.-L.)
P. XII, 140, 217, 218,
307.

MONTALEMBERT
(Comte DE)
P. 159, 165, 337, 446
et 447.

MOREAU
(LOUIS-GABRIEL)
P. 43.

MOUCHY
(NATHALIE DE)
P. 55, 135, 361.

NANTEUIL (CÉLESTIN)
P. 165 (note).

NIBBY (ANTONIO)
P. 203, 312.

NICOLLE (Editeur)
P. 444.

NODIER ((CHARLES)
P. XIII, 127, 164.

OVERBECK
P. 396, 397.

OZANAM
P. 167.

PARNY
P. 81, 174, 179.

PELTIER (J.-G.)
P. 89, 91 à 94.

PERCIER (Architecte)
P. 342, 425 à 427.

PETIT-RADEL
P. 259.

PIE VI
P. 419.

PIE VII
P. 284, 419.

PILORGE
(Secrétaire
de Chateaubriand)
P. 420.

PINELLI
(BARTOLOMEO)
P. 367.

PIRANESI
(FRANÇOIS)
P. 203.

POUQUEVILLE
P. XII, 230, 232, 253,
406 à 408.

PREVOST (PIERRE)
P. 395.

PUYMAURIN
(Baron de)
P. 442, 443.

QUAI (MAURICE)
P. 396.

QUATREMÈRE
DE QUINCY
P. XII, 22, 46 à 50,
53, 58, 103, 115, 123,
125, 223, 236, 280, 287,
288, 316, 339, 433.

QUINET
P. XIII, 13, 49, 50,
143, 167, 228, 261, 289,
290, 291.

RECAMIER (M^{me})
P. 167, 281, 400, 420,
421.

RENIER-MICHEL
(Giustina)
P. 130.

REVOIL (PIERRE)
P. 127.

RICHARD (FLEURY)
P. 127.

RINALDI (CLAUDIO)
P. 43.

RIVIÈRE (Marquis DE)	SPARROW (BENCE)	VALENCIENNES (PIERRE-HENRI)
P. 278.	P. 89.	P. 37, 373, 389, 403.
ROBERT (HUBERT)	SPARROW (ROBERT)	VALÈRY (ANTOINE)
P. 43, 108, 201, 207, 218, 342, 344, 361.	P. 89, 92.	P. XIII, 145, 312, 339, 344.
ROBERT (LÉOPOLD)	STAËL (M ^{me} DE)	VERNET (CARLE)
P. 367.	P. 25, 129, 191, 192, 214, 226, 236, 267, 275, 281, 299, 300, 311.	P. 367.
SAINT-EUVE	STENDHAL	VERNET (HORACE)
P. 41, 164, 169, 259, 272.	P. 129, 186, 206, 214, 397.	P. 367, 400, 445.
SAINT-PIERRE (ABBÉ DE)	TAYLOR (Baron)	VILLOISON
P. 4, 12, 24, 30, 46, 47, 59, 92, 99, 103, 107 à 110 , 148, 403.	P. XIII, 127, 164.	P. 407, 418 et 419 .
SCHADOW (Friedrich)	THIERRY (AUGUSTIN)	VISCONTI (E.-Q.)
P. 396.	P. 448.	P. 303, 445.
SCHNETZ (VICTOR)	THORWALDSEN	VISCONTI (F.-A.)
P. 367.	P. 3.	P. 420, 422.
SCHNORR VON KAROLSFELD (JULIUS)	WISCHBEIN (JOHANN)	VISCONTI (LUDOVICO)
P. 396.	P. XIII, 307.	P. 426.
SCOTT (WALTER)	TOURNON (Comte DE)	VITET
P. 127, 163, 164.	P. XIII, 213, 284.	P. 324 à 328 , 365, 448.
SEROUX D'AGINCOURT	TURNER	VOLNEY
P. XIII, 55, 59, 61, 199, 200, 208, 281, 318, 320, 324, 376, 377.	P. 369.	P. XIII, 4, 8, 44, 54, 92, 110 et 111 , 181, 182.
	TURPIN DE CRISSE (Comte)	WALPOLE (HORACE)
	P. 402.	P. 85.

Table des Matières

	Pages.
BIBLIOGRAPHIE.	VII
PREFACE.	3.

CHAPITRE PRÉLIMINAIRE

Considérations générales de Chateaubriand sur les Arts.

I. — La beauté plaisir du cœur. Liée à la morale. Aux choses antiques. Au catholicisme.....	19
II. — La beauté plaisir des yeux. L'art pittoresque ; prédominance des impressions visuelles et auditives. La lumière.....	27
III. — Chateaubriand classique. Le beau idéal ; condamnation du réalisme ; sens de la construction par masses ; de la symétrie ; de la perspective.	34
IV. — Influence réciproque des différents arts.....	39
V. — Le goût des ruines.....	43
VI. — La théorie des harmonies.....	46
VII. — Ses idées sur l'origine de l'Architecture.....	54

CHAPITRE PREMIER. — L'ART GOTHIQUE

I. — Le moyen-âge et la jeunesse de Chateaubriand. Combourg. La chevalerie. Chateaubriand à Paris, En Allemagne. En Angleterre. De retour à Paris. La Chartreuse. Le couvent des Cordeliers. Le Musée des Monuments français. L'art gothique dans le <i>Génie du Christianisme</i> . Les sources : l'abbé Fleury; Bernardin de Saint-Pierre; Volney. La forêt inspiratrice. Le gothique sombre; sans proportions; mais doué d'une « beauté » particulière. La sculpture gothique.....	67
---	----

- II. — Le moyen âge et les années de maturité. Le *génie du Christianisme* à la source du mouvement en faveur de l'art gothique. Le dôme de Milan. Les monuments gothiques à Rhodes. A Jérusalem. En Espagne. En Belgique. En Allemagne. L'art gothique art national. Les cathédrales élevées par toute la chrétienté. Les moines peintres et sculpteurs de leurs basiliques..... 127
- III. — Le moyen âge et la vieillesse de Chateaubriand. Venise « en harmonie » avec la destinée du poète. Ses sources, Valéry et Cicognara. Saint-Antoine de Padoue. La cathédrale de Ferrare. Ulm et Ratisbonne. Les Danses de la mort à Bâle. L'art gothique dans l'*Analyse raisonnée de l'Histoire de France* et dans l'*Essai sur la littérature*. Idées sur l'origine du gothique. Viendrait des Arabes. Ou du « néo-grec ». L'arc-brisé, principe de la construction gothique. Le gothique composé de *vides*. Une architecture catholique. Le moyen âge triomphe de ce qui est original, individuel. Contre Walter Scott. Contre la « manie de gothique ». Influence possible de Quinet et d'Ampère. Chateaubriand plus romantique à la fin de sa vie qu'à l'époque de sa jeunesse. 140

CHAPITRE II. — L'ANTIQUITÉ

- I. — L'art grec et romain à l'époque du *Génie du Christianisme* (1802). Il a senti l'imagination plastique chez les Anciens. Les ruines de Palmyre..... 174
- II. — L'art grec et romain avant le voyage de Grèce (1804) Rome. Le Colisée. Le Panthéon. Le Forum. Goût des nocturnes. Une antiquité élégiaque. Une antiquité vue avec des yeux de Breton. L'idée de mort. Les influences : Artaud de Montor ; Séroux d'Agincourt ; Louis Bertin. Les monuments de Tivoli. De Naples. De Pompéi. La campagne romaine. 184
- III. — L'antiquité gallo-romaine dans les Martyrs. Paris. Les monuments du Midi de la France..... 214

IV. — Le voyage de Grèce (1806). L'artiste. Cherche des images. Examine sites et monuments du haut d'une éminence. Ses sources : le marquis de Nointel ; Choiseul-Gouffier; Guys. Une Grèce romantique par sa subjectivité. Romantique aussi par le goût des couleurs, du pittoresque, des effets de lumière. Vie arabe et vie antique. Le savant-amateur. Les influences ; Boissonade ; Fauvel. Les sources ; Chandler; Le Roy; Barbé du Bocage. L'intuition scientifique.....	220
V. — L'antiquité dans les <i>Martyrs</i> . Continuation du <i>Voyage du jeune Anacharsis</i> . Double aspect : une Grèce <i>empire</i> d'une part ; d'autre part, un certain sens de la vie, de la simplicité antiques. Comparaison des monuments grecs et des monuments romains.	261
VI. — L'antiquité après le voyage de Grèce (1820-1835). Goût du dorique ; influence des fouilles de Pæstum. De Phigalie. d'Egine. La Vénus de Milo. Second voyage de Chateaubriand à Rome. Ses sources : Lalande; De Brosses; Duclos; Dupaty; Tournon. Influence possible du <i>Jupiter-Olympien</i> de Quatremère de Quincy. De Charles Lenormant. De Quinet.....	
VII. — La sculpture et la peinture de l'antiquité. Idéal de beauté calme. L'alexandrinisme. La peinture de vases.	293
VIII. — L'antiquité chrétienne. L'art des catacombes et des basiliques. L'art byzantin. L'art roman.....	309

CHAPITRE III. — L'ART MODERNE

I. — L'architecture et la sculpture modernes. La Renaissance italienne; La Venise de Palladio; Florence; Padoue; les palais romains. La Renaissance française : Fontainebleau, Chambord. Les cariatides du Louvre. L'art du XVIII ^e siècle opposé à celui du XVII ^e . Les Invalides. L'Ecole militaire. Versailles. Méréville. L'Escorial. Sympathie pour le baroque italien. L'architecture contemporaine.	337
---	-----

II. — La peinture moderne. Idées sur l'art du paysage. — Sur les primitifs. — Sur la peinture italienne au xvi ^e et au xvii ^e siècles. Sur la peinture française au xvii ^e siècle. Chateaubriand et la peinture romantique.	367
III. — La position de Chateaubriand dans le mouvement archéologique de son époque. Le découvreur de cités. L'épigraphiste. Ses fouilles à Torre-Ver- gata. L'architecte et le sculpteur. L'adversaire des musées. Le mécène.	405
CONCLUSION.	448
APPENDICE.	451
INDEX.	453

PARIS-LIMOGES

IMPRIMERIE DES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

1930

